

Forholdet mor-barn i serien *You can't keep a good rabbit down* av Vanessa Baird

Elise Lund

Veileder Bente Larsen



Masteroppgave i kunsthistorie ved det humanistiske fakultet

IFIKK

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2014

Sammendrag

Avhandlingen diskuterer forholdet mor-barn i Vanessa Bairds serie *You can't keep a good rabbit down*. Serien ble produsert i perioden 1999-2001 og består totalt av 18 tegninger og akvareller med sterke selvbiografiske trekk. I tillegg undersøker avhandlingen på hvilken måte serien kan settes inn i en feministisk tradisjon. Felles for mor og barn er at de kvitter seg med kroppsvæsker som vi normalt forbinder med det frastøtende som oppkast, urin, snørr osv. I tolkning av disse verker anvendes Julia Kristevas abjektteori. Det er en psykoanalytisk og lingvistisk teori om mors kroppens funksjon i subjektdannelsen, og som legger stor vekt på barnet behov for å kvitte seg med en kroppsvæske for å bli et selvstendig subjekt. Teorien kan også knyttes til identitetsdannelsen i forbindelse med at identiteten trues. Dette aspektet diskuteres i relasjon til de motiver hvor moren kvitter seg med kroppsvæsker. Med det utgangspunktet undersøkes det om forholdet mor-barn også kan leses som en trussel for morens kunstneriske identitet.

I forbindelse med undersøkelsen om serien kan settes inn i en feministisk tradisjon, sammenligner jeg med andre feministiske kunstnerskap som for eksempel Cindy Sherman, Kiki Smith og Tracey Emin, samt Eline Mugaas og Catti Brandelius. For å perspektivere Bairds serie og forholdet mor-barn er også den feministiske kunstneren Mary Kellys serie *Past partum document 0-6*, inkludert i avhandlingen. Den omhandler et mor-barn forhold som uttrykkes gjennom dokumentarisk materiale, som inneholder og viser i tillegg gjennom skitne bleier, hva barnet har kvittet seg med av avfallstoffer.

Forord

Forholdet mor-barn er et univers jeg kjenner godt og denne tilhørigheten gjorde at jeg ønsket å utforske beskrivelsen av den hos andre samtidskunstnere. Vanessa Bairs ekspressive og uromantiske beskrivelser av denne relasjonen fascinerte og engasjerte, og det var utslagsgivende for at jeg valgte å undersøke hennes serie nærmere.

Jeg vil takke min veileder Bente Larsen for nyttige korrigeringer underveis og for å holde fokus på min problemstilling. Birgitte som har bidratt med nyttig korrektur, Kristin med mange relevante og presise kommentarer i forbindelse med strukturering av oppgaven, og ikke minst den varmeste takk til Ole for oppmuntring og forståelse under hele skriveprosessen, samt teknisk assistanse.

Elise Lund

Oslo, 7. november 2014

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	I
Forord.....	III
Kapittel 1. Innledning	1
1.1. Oppgavens objekt	1
1.2. Problemstillinger og formål.....	5
1.3. Teori og metode	5
1.4. Avgrensning av materiale	7
1.5. Tidligere forskning	8
1.6. Oppgavens struktur	9
Kapittel 2. Billedbeskrivelse av utvalgte verk i serien	11
2.1. Innledning.....	11
2.2. Verk 1.....	13
2.3. Verk 2.....	14
2.4. Verk 3.....	15
2.5. Verk 4.....	16
2.6. Verk 5.....	17
Kapittel 3. Julia Kristevas abjektteori	18
3.1. Innledning og bakgrunn.....	18
3.2. Abjectteorien - en materiell og en strukturell beskrivelse.....	20
3.3. Abjeksjon og psykoanalysen.....	22
3.4. Abjectbegrepet i religionshistorisk kontekst.....	23
3.5. Abjectbegrepet - en antropologisk forståelse av 'det urene'.....	25
3.6. Chora og det moderlige.....	26
3.7. Abjeksjon som narsissistisk krise.....	27
3.8. Det abjekte og språkprosessen.....	28
3.9. Kristeva og moderskapsdiskurs.....	31
Kapittel 4. Feministisk tradisjon og serien.....	33
4.1. Innledning.....	33
4.2. Det feministiske kunstfeltet på 70-tallet.....	35
4.3. Forholdet mor-barn i feministisk kunst	36

4.3. Neofeministisk kunst	38
4.3.1. Utenlandske feministiske kunstnere	38
4.3.2. Skandinaviske feministiske kunstnere	40
4.5. Postmoderne feminisme	41
4.6. Kristeva og feminisme	43
Kapittel 5. Analyse av mor-barn forholdet i serien	47
5.1. Innledning.....	47
5.2. Morens forhold til barnet	48
5.2.1. Moren og melankoli	51
5.3. Barnets forhold til moren	51
5.4. Morskroppen og forholdet mor-barn	52
5.4.1. Kvinnekroppen som symbolsk meningsstruktur.....	53
5.5. Mor-barn forholdet og neofeminisme	54
5.6. Moderskapet og Kristeva	55
5.7. Perspektivering av mor-barn forholdet	56
5.8. Neofeminismen og kroppen.....	58
5.9. Moderskapet en forbannelse eller velsignelse.....	60
5.10. Kristeva og feminisme.....	61
5.11. Dagens feministiske kunst.....	63
Kapittel 6. Avslutning og konklusjon	64
6.1. Epilog	65
Illustrasjoner	66
Litteraturliste	67

Kapittel 1. Innledning

1.1. Oppgavens objekt

Avhandlingens objekt er serien *You can't keep a good rabbit down*. Den består av 18 akvareller og tegninger og fremstiller mor-barn forholdet løst fra tilvante forestillinger og myter om den omsorgsfulle mor. Kunstneren bak serien er Vanessa Baird. Hun er blant våre godt etablerte samtidskunstnere i dag, innkjøpt av blant annet Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og med flere separatutstillinger bak seg. I tillegg har hun utført flere offentlige kunstsmykkingsoppdrag, og høsten 2013 skapte hennes utsmykkingsoppgave i Regjeringskvartal 6, stor debatt. Det førte til at siste del av det tredelte verket ble avbestilt av mottaker som var Helse- og omsorgsdepartementet. Avbestillingen ble begrunnet med at Bairds arbeid ga assosiasjoner til 22. juli. Det er ikke nødvendig å gå inn i den diskusjonen her, men saken trekkes frem som et eksempel på at hennes arbeider skaper debatt og engasjement. Det gjorde også serien *You can't keep a good rabbit down* som ble vist i Galleri Wang på begynnelsen av 2000-tallet. ”Knuser morsromantikken” sto det i VG¹ og ”I akvarellene antar ungen den rene monsterstørrelse, eser ut i en kjempestørrelse og legger seg tungt over mora med avføring, gjør og snør,” skrev kunstanmelder Harald Floor i Dagbladet.²

På tross av disse uttalelsene i forbindelse med serien, er det kunstnerens episke fortellinger om vårt samfunn og hennes eventyraktige malerier som har vært fremhevet i forbindelse med hennes kunstnerskap.³ Det har etter min mening gått på bekostning av hennes historier om hverdagslivet og hennes refleksjoner rundt mor-barn forholdet. Jeg ønsker derfor å nærme meg denne serien og diskutere om hun ikke i tillegg til et samfunnsengasjement, også fremstår som en representant for skildringer av hverdagslige kvinneverfaringer som relasjonen mor-barn er et eksempel på. Det ligger med andre ord et visst agitatorisk innslag i valg av tema og problemstilling i oppgaven.

¹ VG 20.04. 2002.

² Dagbladet 25.04. 2002.

³ Klassekampen tildelte Vanessa Baird i 2013 den kulturelle Neshornprisen for hennes sterke og samfunnsmessige kunstnerskap.

For å sette denne innfallsvinkelen til hennes kunstnerskap inn i et større sammenheng, vil jeg i tillegg undersøke på hvilken måte serien er en del av en feministisk tradisjon. Det ønsker jeg å gjøre ved å sammenligne serien med andre feministiske kunstnere som også var virksomme innenfor samme tiår som Bairds serie ble produsert. Det vil si på slutten av 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet. I denne perioden var det Baird selv fikk barn, og ett av arbeidene bærer tittelen *Kathlyn*, barnet hun fødte våren 2000.⁴ Det selvbiografiske er ellers et gjennomgående trekk ved hele serien som for eksempel at morsfiguren fremstår med mange av kunstnerens egne trekk.

Baird er langt fra den første som beskriver mor-barn forholdet. Tvert imot er slike visuelle fremstillinger et av de mest velbrukte motiver i den vestlige kunsthistorien. Det som skiller denne mor-barn fremstillingen fra tidligere kunstpraksis, er hennes lek med myter og stereotyper bort fra konvensjonelle forestillinger rundt dette forholdet. Gjennom sine figurative tegninger utfordrer hun betrakteren ved for eksempel å bytte om på størrelsesforholdet mellom mor og barn.

Disse figurative tegninger har som nevnt et tydelig selvbiografisk innhold, noe som understrekes av at kunstnerens egne ansiktstrekk som hennes korte glatte hårfasong og mørke hårfarge, er lett gjenkjennelige i alle tegningene. Bortsett fra i de verkene hvor barnet er fraværende som i *Verk 4* (ill. 4) og *Verk 5* (ill. 5). I de arbeidene fremstår hun med lange fletter og lyst hår. Fremstillingen av disse forskjeller i visuelle identiteter hos moren vil jeg undersøke om uttrykker ulike morsidentiteter som; kunstnerisk identitet, hennes kvinnelige identitet som biologisk vesen, i tillegg til morsrollen.

I anmeldelser og katalogtekster av serien har det vært fokusert på hvordan barnet dominerer moren fullstendig i alle situasjoner, men seriens veksling mellom en avbildning av barnets stemme og *morens refleksjon* over sitt mor-barn forhold, hitill har vært lite diskutert. Det finner jeg også relevant å behandle i avhandlingen.

Felles for visualiseringen av mor og barn forholdet, er at de kvitter seg med kroppsvæsker. Som for eksempel at moren kaster opp foran barnet i *Verk 1* (ill. 1), eller at det fra barnets nese renner snørr *Verk 2* (ill. 2). Når moren i *Verk 3* (ill. 3) ligger i en seng og har et foster i et pussbekken ved siden av seg, har hun også kvittet seg med noe.

⁴ Kari Brandtzæg, *Vanessa Baird. You can't keep a good rabbit down*, (Oslo: Galleri Wang, 2002), 5.

For å nærme meg disse avbildninger vil jeg ta utgangspunkt i Julia Kristevas abjektteori som hun beskriver i sitt essay «Powers of Horror. An Essay on Abjection». Denne lingvistiske og psykoanalytiske teorien kommer jeg tilbake til under teori- og metode-avsnittet i innledningen.

Som allerede nevnt ønsker jeg også å undersøke på hvilken måte Baird skriver seg inn i en feministisk tradisjon med denne serien. I den forbindelse kommer jeg til å trekke inn andre kunstnere som har lignende tematikk som den i Bairds serie. Fokusering på kroppsvæsker og/eller beskrivelser av forholdet mor-barn vil være et gjennomgående tema i den undersøkelsen. I tillegg spiller iscenesettelse av den kvinnelige livsverden, og beskrivelse av egne erfaringer rundt den en rolle i undersøkelsen.

Sentralt i min kunsthistoriske feministiske perspektivering av serien, vil i tillegg til skandinaviske kunstnere, være kjente utenlandske navn som Cindy Sherman, Kiki Smith og Tracey Emin. De har alle til felles at de skapte kunst fra tilsvarende tiår som Bairds serie, nemlig 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet. Videre er de kjent for å trekke inn selvbiografiske elementer og å iscenesette egne kroppslige erfaringer. Verkene jeg har tenkt å undersøke nærmere er blant annet Shermans *Untitled #177* (ill. 6), som viser en bakpart full av blemmer og en hvit væske som antagelig skal forestille sperma, og *Untitled 175 #* (ill. 7) som fremstiller en strand fylt med av matrester og oppkast. Videre vil *Untitled 216#* (ill. 8) inkluderes, fordi det forestiller et mor-barn forhold fremstilt som en Mariaskikkelse med krone på hodet og et lite barn på armen, trolig jesubarnet.

Hva gjelder den amerikanske kunstneren Kiki Smith, har jeg ut fra min problemstilling avgrenset meg til hennes verk *Tale* fra 1992 (ill. 9). Det viser en kvinneskikkelse som støtter seg på armene og ut fra figurens bakpart henger det en lang form som kan gi assosiasjoner til en tarm eller navlestreng. Innen Tracey Eminns omfattende kunstnerskap, kommer jeg blant annet til å trekke frem *Terrebly⁵ Wrong* fra 1997 (ill. 10) som fremstiller en gravid kvinne som ligger med adskilte ben, og mellom bena oppi en stor dam av kroppsvæsker, kan man skimte et foster. Felles for disse utvalgte arbeidene, er at de viser portretter folk ikke liker å se. En tese er at denne fremstillingsformen har klare referanser til Julia Kristevas abjektteori. Dette synet vil utdypes i teorikapitlet. I forbindelse med at jeg ønsker å undersøke det moderne mor-barn forholdet i relasjon til andre

⁵ Kunstnerens egen skrivemåte.

feministiske kunstere, vil jeg trekke frem Eline Mugaas og hennes foto *Elise og Marlon* samt Catti Brandelius' video *Ellen Key*.

For å perspektivere forholdet mor-barn i Bairs serie, har jeg inkludert den feministiske kunstneren Mary Kelly som allerede på 70-tallet produserte en selvbiografisk serie som tematiserte hennes forhold til hennes egen sønn fra han var 0 til 6 år.⁶ Ved hjelp av grafer, spiselister og skitne bleier, dokumenterte hun alt hva sønnen inntok av mat og drikke over en periode og hva han kvittet seg med av kroppslige avfallstoffer. Disse grafene, listene og de skitne bleiene rammet kunstneren inn bak glass og ramme og stilte dem ut. Denne serien som hun arbeidet med fra 1973 til 79, kalte hun *Post Partum Document 1-6* (ill. 11). Det serielle som både Baird og Kelly har felles i sine beskrivelser av mor-barn forholdet, viser gjennom sin form det repetitive som også ligger i denne relasjonen. Hos begge kan det virke som at det også kommer til syne usikkerhet i deres forhold til barnet og deres morsidentitet. Hvordan denne usikkerhet kommer til uttrykk vil jeg utdype i min beskrivelse av serien i kapittel 2, diskutere i "feminisme kapitlet" kapittel 4 og analysere som innbefatter kapittel 5.

I forbindelse med å undersøke serien i forhold til feministisk tradisjon, hevder kunsthistoriker Kari Brandtzæg i katalogteksten at Vanessa Baird utvikling eksemplifiserer en neofemistisk vending i samtidskunsten.⁷ Med det menes en kunstpraksis hvor det hverdagslige og det selvbiografiske får en mer sentral rolle. Det er derfor naturlig å legge den feministiske retningen til grunn for undersøkelsen rundt eventuelle paralleller og slektskap Bairs serie har med andre samtidige feministiske kunstnerskap.

Som allerede redegjort for, ønsker jeg i oppgaven også å diskutere om beskrivelsen av forholdet mor-barn, i tillegg reflekterer morens identitet relatert til kunstnerisk identitet og mor som reproduserende vesen/kjønnsidentitet. Som et underpunkt i så henseende vil morskroppen som uttrykk for både natur og kultur også diskuteres i oppgaven. På den måten vil oppgaven også undersøke mindre kjente aspekter ved mor-barn forholdet i serien.

⁶ Eleanor Heathney, Helaine Posner og Nancy Princenthal m. fl., *After the revolution. Women who Transformed Contemporary Art*, (München: Prestel Verlag, 2007), 18.

⁷ Brandtzæg, *Vanessa Baird, You can't keep a good rabbit down*, 7.

1.2. Problemstillinger og formål

I serien *You can't keep a good rabbit down* fremstilles et mor-barn forhold hvor både mor og barn kvitter seg med kroppsvæsker. Et formål med denne oppgaven er å prøve å integrere det moderne mor-barn forholdet i kunstens historie. I den forbindelse ønsker jeg å undersøke hvordan morens personlige refleksjoner over sin morsrolle kommer til uttrykk gjennom at identiteter kommer i spill. Som en overordnet problemstilling blir derfor: ”På hvilken måte trer forholdet mellom mor og barn frem i serien?” og som en underordnet ”Hvordan kan de forskjellige kroppsvæsker forstås som dominerer deler av serien?” Ut fra mitt ønske om å prøve å integrere mor-barn forholdet i kunstens historie, blir en ytterligere problemstilling ”På hvilken måte skriver Baird seg inn i feministisk tradisjon med denne serien?”

1.3. Teori og metode

Måten mor og barn fremstilles på i serien vil jeg nærme meg gjennom teoriene til den bulgarske lingvist, psykoanalytiker og kjønnteoretiker Julia Kristeva. Hun har forsket på og utviklet en teori om tilknytningen mor-barn i barnets førspråklige fase som hun har kalt abjektteorien.⁸ Den går i korthet ut på at barnet fra å være en del av morens kropp – et objekt, går over en grense når det forlater morens kropp. I denne mellomfasen må barnet kvitte seg med kroppslige avfallsstoffer for å kunne bli et subjekt. Denne mellomfasen som Kristeva kaller abjeksjonsfasen, tilhører den førspråklige perioden hos barnet og varer frem til barnet får et eget språk. Det er denne mellomfasen hos barnet slik den defineres i Kristevas teori, som vil danne utgangspunktet for min tilnærmelse til mor-barn forholdet Bairs serie.⁹

Kristeva beskriver abjektteorien i boka «Powers of Horror, An Essay on Abjection» (1980), som er en meget omfattende teori. Jeg kommer i første rekke til å konsentrere meg om de underkapitler i boka som omfatter der jeget verken er subjekt eller objekt, det urene i abjeksjon, abjeksjon i forhold til kunstnerisk virksomhet, og underkapitlet som omhandler chora i morskroppen som oppsamlingskar for både natur og kultur. Disse termene vil jeg

⁸ Rent leksikalsk kommer ordet abjeksjon fra det latinske verbet abjectare som på norsk kan oversettes med å kaste fra seg eller utstøte.

⁹ Ytterligere utdyping av dette utsagnet kommer i kapittel 3 som omhandler Kristevas abjektteori.

undersøke i forhold til de fem utvalgte verk i serien. Kristeva setter det urene i abjektteorien også inn i en antropologisk og religionshistorisk ramme, og bygger sine antagelser på antropolog Mary Douglas bok «Purity and Danger». I følge Douglas er ikke urenhets en egenskap i seg selv, men forholder seg til grenser og avgrensing. Med en slik tolkning analyseres ikke kroppsvæsker med utgangspunkt i sin iboende urenhets, men tilkjennegis en symbolsk status. Denne symbolske tolkningen av kroppsvæsker er også aktuell å anvende på mitt materiale. Kristeva kritiserer imidlertid Douglas kjønnsnøytrale innfallsvinkel til urenhets ved å stille spørsmål i hvorfor dette urene i så stor grad identifiseres med kvinnen.

”Varför är det en avfallsprodukt från kroppen, menstruasjonsblodet och exkrementarna, eller allt som är assimilerats dessa, allt från naglarna till det som är ruttet, som – likt en metafor som blivit förkroppsliga – representerer den symboliska ordningens objektiva bräcklighet?”¹⁰

Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug deler det urene i abjektteorien inn i materielle og strukturelle termer. De materielle benenevnelser i den er det som har med kroppsvæsker å gjøre, mens de strukturelle termene i forbindelse med det urene befatter seg med det som truer en identitet og trusler, en orden. Når for eksempel barnet kvitter seg med en kroppsvæske kan det tolkes ut fra materielle begreper, mens når moren gjør det samme åpner det opp for at det kan forstås ut fra en strukturell måte å forstå det urene i abjektbegrepet på. Denne todelingen vil også bli vesentlig i min analyse av materialet.

I sin bok «The Kristeva Reader» (1986) har Toril Moi ikke tolket det frastøtende og dens substanser som konkrete entiteter, men heller som metaforer på subjektets utviklingsprosess. Abjektet lest gjennom denne modellen betegner i større grad en prosess, uten direkte å assosieres med kroppsavfall. Dette aspektet vil også bli trukket inn i analysen av serien.

¹⁰ Julia Kristeva, *Fasans makt, en ässaj om abjektionen*, overs. av Agneta Rehal og Anna Forrsberg, (Göteborg: Daidalos AB, 1992), 94.

1.4. Avgrensning av materiale

Bairds serie *You can't keep a good rabbit down* inneholder som nevnt 18 verk som enten viser mor og barn sammen, mor alene, barnet uten moren og noen tegninger med eventyrelementer. Basert på oppgavens tema og problemstilling er det ikke nødvendig å inndra samtlige verk i analysen. Jeg har derfor valgt ut 5 verk fra serien og nummerert dem med tall fra 1 til 5 da de ikke har egne titler. Utvalget er gjort ut fra at disse fem arbeidene på ulike måter belyser forholdet mor-barn, og/eller morens personlige refleksjon over sitt mor-barn forhold.

Tittelen *You can't keep a good rabbit down*, kan gi assosiasjoner til eventyret *Alice i eventyrland* siden moren i serien (som en Alice), møter en kanin og andre ganger er sammen med et pinnsvin, en fisk eller kuer. Når jeg har valgt å ikke diskutere tittelens betydning for tolkning av serien er det fordi mitt utgangspunkt for oppgaven er den spesifikke problemstillingen forholdet mor-barn og ikke en analyse av serien som sådan.

I forbindelse med å undersøke om Baird med denne serien skriver seg inn i en feministisk tradisjon, kommer jeg til å anvende en komparativ metode. Ut fra oppgavens omfang vil imidlertid denne sammenligningen kun omfatte noen toneangivende feministiske kunstnerskap på 90-tallet. Jeg vil dele mitt utvalg inn i skandinaviske og utenlandske feministiske kunstnerskap. For at oppgaven med å sammenligne utvalgte verk i Bairds serie med skandinaviske feministiske kunstnere skal bli håndterbar, har jeg tatt utgangspunkt i utstillingen *The beginning is always today. Contemporary feminist art in Scandinavia* som ble vist i Sørlandets Kunstmuseum i 2013. Basert på oppgavens tematikk, vil jeg se nærmere på arbeidene *Elise og Marlon* og *Ellen Key* fordi disse verkene også tar opp forholdet mor-barn. Når det gjelder en sammenligning med utenlandske feministiske kunstnerne måtte jeg også gjøre et utvalg. Premissene for det utvalget har blant annet vært at forskjellige typer kroppsværker sto i fokus i verkene. Valget falt på toneangivende kunstnerskap som Tracey Emin, Kiki Smith og Cindy Sherman. Det ligger utenfor oppgavens ramme å beskrive deres omfattende kunstnerskap. Jeg kommer derfor til å trekke frem enkeltverk hos dem som er relevante for besvarelsen av min problemstilling.

1.5. Tidligere forskning

Selv om serien *You can't keep a good rabbit down*, fikk en del omtaler og anmeldelser i media da den ble stilt ut i Galleri Wang på begynnelsen av 2000-tallet, resulterte ikke det i noe forskningslitteratur av serien eller rundt Bairds kunstnerskap generelt. Derimot har media som allerede redegjort for, skrevet mye om hennes samfunnsengasjerte kunstnerskap i forbindelse med hennes utsmykning i Regjeringskvartal 6, men det faller også utenfor det som kan kalles forskningslitteratur.

Kunsthistoriker Kari Brandtzæg har skrevet en tekst i utstillingskatalogen til serien *You can't keep a good rabbit down* som har vært en nyttig kilde som bakgrunnsmateriale for oppgaven. Likeledes kan kunsthistoriker Mona Gjessings intervju med Baird i fagtidsskriftet «Kunst» trekkes frem siden kunstneren i det begrunner litt av bakgrunnen for serien.¹¹

Når det gjelder forskning rundt Kristevas abjektteori utover Toril Mois vitenskapelige arbeid med den, beskrevet i boka «The Kristeva Reader», har jeg inkludert kunsthistoriker Tone Lyngstad Nyaas prisbelønte hovedoppgave, Universitetet i Oslo (2002), *Abjeksjon/kropp/fragment. Kiki Smith, utvalgte verker*.

Andre tilnærminger til Kristeva abjektteori innbefatter stipendiat i filosofi Ingeborg Winderen Owesens artikkel i temanummer om Julia Kristeva¹² i tidsskriftet *Agora*. I den artikkelen fremheves blant annet undertrykkningen av moderskapet når kvinnen reduseres til ren reproduksjon/biologisk vesen. I tillegg kommer antropolog Jorun Solheim og hennes bok «Den åpne kroppen» som viser at det urene er kjønnsstrukturert, og at det er kvinnen som fremstilles som den urene. Solheim forsøker også å forstå kvinnekroppen som en spesifikk symbolsk konstruksjon og at våre begreper om kjønn er forhåndsinnrammet. Sett ut fra et slikt perspektiv er hun en kilde til en ytterligere forståelse av Kristevas antropologiske forståelse av abjeksjon.

¹¹ ”Når jeg tenker på dette med fremstillinger av mor-barn er det klart det er farlig vann å bevege seg ut i. Det blir fort en klisjé[...] det spennende livet våre kollegaer beskriver tilhører aldri livet hjemme med barna, det repetitive, det daglige, skildringen av familien stoppet på en måte opp med Carl Larsson [...]”, (Kunst, årg. 22, nr 4 2005), 33.

¹² Ingeborg Winderen Owesen, ”Julia Kristeva – en kort introduksjon”, (Oslo: Aschehoug, *Agora* nr. 1, 2003), 10.

1.6. Oppgavens struktur

Oppgaven er i hovedsak todelt hvor de tre første kapitlene har fokus på forholdet mor-barn i serien inklusiv en beskrivelse av abjektteorien for å utdype dette forholdet, mens kapittel fire undersøker serien i relasjon til nyere feministisk tradisjon. I den forbindelse trekkes det inn andre feministiske kunstnerskap som sammenlignes med Bairds verker.

I kapittel 2 presenterer jeg kunstneren og redegjør kort for serien som består av 18 ekspressive tegninger og akvareller som kretser rundt barnet og hennes forhold til sitt barn. Deretter foretar jeg et utvalg på fem verk fra serien basert på at mor er sammen med barnet eller fremstår alene. Felles for mor og barn er at begge kvitter seg med kroppsvæsker. Verkene beskrives enkeltvis og siden kunstneren selv ikke har gitt dem noen tittel, som allerede nevnt, har jeg for enkelhets skyld nummerert dem fra 1 til 5. Min billedbeskrivelse konsentrerer seg om de elementene som har å gjøre med problemstillingen rundt mor-barn forholdet.

I kapittel 3 presenteres abjektteorien som vil stå sentralt i min tilnærmelse til verkerne. Det er en lingvistisk, psykoanalytisk teori utviklet av Julia Kristeva. Den innbefatter blant annet at barnet for å bli et selvstendig subjekt går gjennom en fase – abjektfasen – hvor skitt og kroppsvæsker må skyves vekk for at jeget skal kunne leve. Siste del av kapittel 3 beskriver Kristevas syn på moderskapet som hun mener vår vestlige kultur mangler en diskurs rundt. Hun kritiserer videre katolisismen for å gjøre moren til noe hellig og at det på ingen måte er en frigjørende eller likestilt situasjon for kvinnen. Når jeg har valgt også å inkludere hennes synspunkter på moderskapet under dette kapitlet, er det som en påminnelse om at langt fra alle spørsmål rundt mor-barn forholdet er reist.

I kapittel 4 undersøkes på hvilken måte Bairds serie kan skrives inn i en feministisk tradisjon. Det gjøres ved å trekke frem og beskrive enkeltverk av utvalgte utenlandske feministiske kunstnerskap som Cindy Sherman, Kiki Smith og Tracey Emin. Siden Baird er norsk, har jeg også fremhevet noen arbeider av skandinaviske feministiske kunstnere. Felles for de skandinaviske feministiske kunstnerne er at de har fokus på forholdet mor-barn, og at de skapte sine verk innenfor samme periode som Bairds serie. Kunstnerne jeg trekker frem i den sammenheng er norske Eline Mugaas og svenske Catti Brandelius.

For å perspektivere serien i forhold til feministisk kunst inneholder kapittel 4 også en kort historisk oversikt over denne kunstformen i perioden før og etter at Baird skapte sin

serie. I den forbindelse redegjør jeg for den politiserende kvinnekunsten på 70-tallet, via neofeminismen og frem til den postmoderne feminismen i dette årtusen som handler om å bryte ned strukturer i dagens samfunn som kan låse, underordne eller ekskludere grupper av mennesker både kvinner og menn.

I kapittel 5 som er min hoveddel i oppgaven, prøver jeg å besvare min hovedproblemstilling ved analysere forholdet mor-barn i de fem utvalgte verkene med utgangspunkt i Kristevas abjektteori, som beskrevet i kapittel 3. Det gjør jeg ved først å beskrive morens forhold til barnet og deretter barnets forhold til moren ut fra abjektteorien. Morskroppens betydning foruten å være en 'beholder' for det preødipale mor-barn forholdet, vil også være en del av analysen. I ett av mine underkapitler, diskuteres dessuten Kristevas syn på moderskapet i forhold til kreativitet. I et annet morens uttrykk som melankolsk, begrunnet i at melankoli i følge Kristeva kan spores tilbake til forstyrrelser i barnets abjeksjonsfase.

Som svar på min andre problemstilling som er å undersøke på hvilken måte serien kan settes inn i en feministisk tradisjon, tilnærmer jeg meg de utvalgte feministiske kunstnerskapene som beskrevet i kapittel 4, og sammenligner dem i forhold til Bairds beskrivelser av mor-barn forholdet og måten hun fremstiller dem på. Siste del av kapitlet innbefatter en kort refleksjon over dagens feministiske kunst.

Kapittel 6 er en oppsummering av mine funn rundt Bairds beskrivelse av mor-barn forholdet i serien og mine konklusjoner i forhold til seriens rolle og betydning innenfor en feministisk tradisjon.

Kapittel 2. Billedbeskrivelse av utvalgte verk i serien

2.1. Innledning

Jeg skal i følgende kapittel presentere samtidskunstneren Vanessa Baird og beskrive de fem utvalgte verk i serien *You can't keep a good rabbit down* (1999- 2001) som utgjør fokus for oppgaven. Verkene er nummerert fra 1 til 5 da de ikke har egne titler. Utvalget av verkene er gjort ut fra at de uttrykker ulike historier rundt mor-barn forholdet. Med det menes morsidentitet satt opp mot kunstneridentitet, og mor som biologisk vesen. Selv om barnet ikke er til stede i *Verk 4* og *5*, mener jeg at også disse verkene belyser mor-barn forholdet gjennom de handlinger moren foretar seg.

Vanessa Baird (f. 1963) bor og arbeider i Oslo. Hun er utdannet fra Statens håndverks- og kunsthøgskole i Oslo (1982-85), Royal College of Art (1985-87), og Statens Kunstakademi (1988-91). Tegning og akvareller i små eller store formater har alltid vært Bairds foretrukne uttrykksform. Foruten fremstillinger knyttet til kvinners erfaringer, spenner hennes temaer fra satiriske skråblikk på kunstlivet presentert gjennom tegneserien ”Kebbevennene” som hun har utviklet sammen med kunstneren Mette K. Hellenes, til burleske eventyrfortellinger.

Eventyrfortellingene ligner noe vi allerede har lest og sett i eventyr som for eksempel *Alice i eventyrland*, *Snehvit og de syv dvergene* og *Rødhetten og ulven*. Selv om serien *You can't keep a good rabbit down* (1999-2002) også inneholder elementer av eventyrfortellinger fra *Alice i eventyrland*, kommer jeg av hensyn til oppgavens ramme, ikke til å utdype det i oppgaven. Ofte bærer figurene i arbeidene til Vanessa Baird i denne serien kunstnerens egne ansiktstrekk og hårfasong. Dette bidrar til å gi tegningene en biografisk karakter.¹³ Videre bekrefter dette sitatet at hun også henter inspirasjon fra sitt eget hverdagsliv.

¹³ Cecilie Skeide og Janikke Meyer Utne, *Strek i bevegelse. Tegnekunst gjennom 150 år*. (Lillehammer Kunstmuseum 9. februar-1. juni 2008), 38.

Skildringen av familien stoppet på en måte opp ved Carl Larsson. Og det han holdt på med synes folk av i dag er svett [...] Det er bemerkelsesverdig at det ikke er interessant å ha et kvinneliv! Det med barn er liksom bare en timekiller.¹⁴

Her redegjør kunstneren for noe av det som kan ha dannet bakgrunnen for at hun laget serien. Samt hennes inntrykk av at erfaringer og beskrivelser rundt mor-barn forholdet i dag befinner seg langt ned i kunsthierarkiet og har lav prestisje i samtidskunsten. Disse uttalelser vil jeg komme tilbake til i forbindelse med min diskusjon omkring seriens relasjon til feministisk tradisjon.

Verkene i *You can't keep a good rabbit down* ble laget på slutten av 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet. Da serien første gang ble utstilt i Galleri Wang i Oslo 2002, fikk den mye medieomtale på grunn av hennes ekspressive og personlige fremstillinger av et mor-barn forhold. VG skrev for eksempel:

Knuser morsromantikken. Gravide Vanessa Baird henger opp sine bilder av mor og barn. Malerier som ikke akkurat minner om sukkersøte barnebilder nybakte mødre liker å vise frem på kafé.¹⁵

Dette understreket at hennes visuelle ekspressive språk i serien kan være av en provokativ karakter for noen. Noe av grunnen til en slik omtale av serien, kan skyldes at fremstillingen av forholdet mor-barn bryter med den romantiske forestillingen rundt denne relasjonen. Kunsthistoriker Kari Brandtzæg skriver i katalogteksten for serien: ”Å utfordre myter og vante forestillinger er et tilbakevendende tema i hele hennes kunstnerskap.”¹⁶ Det vil også være sentralt i min tilnærming til verkene.

Serien består av 18 tegninger og akvareller med fokus på forholdet mor-barn. Det finnes klare likhetstrekk mellom kvinnen i serien og kunstnerens ved avbildningen av henne, gjennom det smale ansiktet, det mørke håret, den korte glatte hårfasongen, de lange tynne armene og smale lange hender. Flere biografiske trekk er barnet og dets alder. Baird

¹⁴ Mona Gjessing, *Kunsten som selvbiografi, terapi og forkledning*. Intervju med Vanessa Baird, (Oslo: Kunst 2005, nr 4), 33.

¹⁵ VG. 20.4. 2002, 46.

¹⁶ Kari Brandtzæg, *Vanessa Baird. You can't keep a good rabbit down*, katalog, (Oslo: Galleri Wang, 2000), 5.

var selv småbarnsmor på den tiden serien ble laget, og ett av verkene har tittelen *Kathlyn* som er navnet på hennes egen datter, som hun fødte våren 2000.¹⁷

Et gjennomgående aspekt ved flere av arbeidene i serien er at størrelsesforholdet mellom mor-barn er byttet om. Mens barnet fremstilles kjempesvært, fremstår morsfiguren ofte som liten og puslete på slik måte at barnet fremstår som den dominerende part i dette forholdet.

2.2. Verk 1

Verk 1 viser moren i en halvt liggende stilling. Hun lener seg bort fra barnet og støtter seg med den ene albuen, mens hun holder den andre opp i luften. Barnet er plassert lenger bak i bildet, men er likevel i omfang mye større enn moren. Ut fra morens munn kommer det oppkast og denne kroppsvæsken har dannet en stor dam på gulvet foran henne. Barnet har blikket festet mot moren og hennes oppkast. Moren holder den ene hånden over munnen som om hun prøver å skjule sin handling.

Barnet lener seg forover mot moren. Det sitter på huk og støtter seg på begge hendene foran seg. Begges ansiktsuttrykk er uten mimikk. Det er ingen andre elementer i bildet bortsett fra de to figurene, og morens kroppsvæske som har dannet en stor dam på gulvet mellom dem. I og med den store omfanget av oppkastet, utgjør det fokus i bildet. Morens skjørt er nesten gjennomsiktig og rumpeballene avtegnes tydelig under skjørtet. Barnet er utstyrt med blå pyntekjole med puffermer og belte, på føttene har hun pensko med rem over vristen og blomsterdekor langsetter skokanten. Moren er barbeint og skitten under fotsålene. Det viser at hun trolig ikke har hatt sko på seg på en stund. Barnets hår ligger pent frisert inntil ansiktet, mens håret til moren ligger klistret til hodebunnen med en lang lokk foran øret som faller ned foran den åpne munnen. Den albuen som hun støtter seg på, er plassert midt oppi dammen og gir henne en fordreid kroppspositur fordi den andre bøyde armen "henger" i løse luften.

Morens oppførsel, forvridde kroppspositur, enkle klesdrakt, skitne bein og uflidd hår, står i sterk kontrast til barnets rolige fremtreden, pyntekjole, pensko og velfriserte hårlugger. Disse elementene antyder at det kan virke som at barnet gjennom sin kontrollerte

¹⁷ Brandtzæg, *Vanessa Baird. You can't keep a good rabbit down*, 7.

kroppspositur og velutstyrte bekledding, dominerer og kontrollerer mor-barn forholdet i dette verket. Dette vil jeg komme tilbake til i analysekapitlet.

2.3. Verk 2

I *Verk 2* møter vi et kjempestort barneansikt som ses frontalt men hvor bare halve ansiktet vises. Ut fra begge neseborene kommer det i store mengder fortykninger av både gult og grønt snørr. Nederst i høyre hjørnet sitter moren på en krakk med hendene hvilende i fanget. Fingrene hennes har gul-grønt snørr ytterst på fingertuppene.

Barnets snørr renner i lange klaser fra nesen, forbi kjaken og nedover haken, og videre ut i rommet. Barneansiktet er i omfang omtrent like stort som størrelsen av moren avtegnet i helfigur. Barnets blikk er festet mot betrakteren, mens moren blikk mer mer introvert som hun har nok med sine egne tanker. Det er ingen elementer mellom figurene. Det eneste som fyller tomrommet mellom dem er det gule snørret fra barnet, som renner i veldig lange seige strømmer nedover på den hvite flaten i bildet.

I det ellers duse pastellfargete barneansiktet skiller kroppsåpningene som munnen og nesen seg ut ved henholdsvis en kraftig knallrød farge, og de markante grønngule farger, på det som kommer ut fra nesen. Barnets lepper er litt hovne og munnen er halvåpen, og tungen skimtes mellom leppene.

Moren bærer en blå kjole med en enkel broderikant rundt hals og ermer, men uten pynt nederst på kjolen. Fargen på kjolen er blå av samme blåfarge som barnets kjole i *Verk 1*. Det lange smale ansiktet og morens hårfasong viser selvbiografiske trekk.

Både mor og barn er upåvirket av at barnet kvitter seg med snørr i store mengder. Det er som om de begge har tankene et annet sted enn den konkrete situasjonen de befinner seg i. Fokus i bildet ligger på barneansiktet, både fordi det er stort i omfang og at det foretar seg som å kvitte seg med en kroppsvæske er såpass oppsiktsvekkende/tydelig. Mengden av den gule og grønne væsken fra barnets nese, og den sterke fargelegging av disse, skiller seg som nevnt kraftig ut i forhold til de ellers duse fargene i verket. Viktigheten av denne kroppsvæsken understrekes også ved at vi ser barneansiktet nedenfra og opp, og de åpne neseborene fremtrer dermed ekstra synlig. Når nesen bare er avtegnet med nederste del av den, forsterkes fokus på kroppsåpninger ytterligere.

Morens gule fingertupper kan tyde på at hun tidligere har nærmet seg barnet og gjort et forsøk på å tørke vekk snørret. Denne handlingen har hun imidlertid mislyktes med siden det fortsatt renner snørr i store mengder ut fra barnets nese. Hendene hennes ligger slapt i fanget og det viser at hun heller ikke gjør noe forsøk på å tørke av seg snørret på fingrene.

2.4. Verk 3

I *Verk 3* ligger moren med hodet på en stor pute. Vi ser bare ansiktet hennes, resten av kroppen er dekket av en dyne som går helt opp til halsen. Hodet hviler så tungt på puten at det danner en dyp grop og deler puten i to like store deler. Ansiktet viser klare biografiske trekk med kunstneren selv. Ved siden av henne, på høyde med hodeputen, står det et pussbekken og oppi pussbekkenet ligger det et lite barn på størrelse med et foster. Barnet er nakent og uten noe over seg. På andre siden av pussbekkenet, befinner det seg et tomt vannglass. Ingen av disse to elementene står på noe fast underlag, og heller ikke dynen eller puten er avtegnet med noe under seg. Det virker som om disse tre elementene; hodeputen som moren har under seg, pussbekkenet med fosteret og vannglasset svever litt fritt i rommet, noe som i sin tur kan illustrere en drømmesituasjon.

Morens munn er halvåpen og begge øynene er lukket med konturer av sorte ringer under øynene. Det tyder på mangel på søvn, men da munnen er halvåpen, viser det at nå sover hun tungt, og sjansen for at hun i tillegg drømmer er også til stede.

Fargene i dette verket er kjølige i nyanser i sort, foruten grå og hvite skraverte felter. Elementene vannglasset, pussbekkenet, fosteret, moren og puten rammes inn av sorte konturlinjer. I dette verket bringer kunstneren for første gang inn andre faktorer foruten mor-barn figurene. Hvorfor gjør hun det? Er det en konkret situasjon hun ønsker å illustrere? Pussbekkenet, vannglasset, den store hvite hodeputen, er alle elementer som har paralleller til en sykehussituasjon. Når pussbekkenet som ofte brukes til kroppsavfall av forskjellig slag på et sykehus, her er fylt med et meget lite nakent barn eller et foster, kan det tyde på at bildet viser en abortsituasjon – eller en tenkt/drømt abortsituasjon utført på et sykehus.

2.5. Verk 4

Verk 4 viser moren i helfigur med en lang blå kjole. Kjolen er i dette verket pyntet med blomster i samme farge som kjolestoffet. Hun ses i profil foran en stol som hun er på vei bort fra med det som ser ut som lange, bestemte skritt. Stolen som hun har bak seg er brun og av typen klassisk ørelappstol og grunnet de høye armlenene er den også godt egnet til for amming. Stolsetet er fylt med en gul væske, trolig urin. Fra stolsetet og ned på gulvet renner denne gule væsken i voluminøse mengder og danner en stor dam på plankegulvet. Bakparten av morens blå kjole klitrer seg til hennes bakende. Det er tydelig markert på kjolen med sorte streker på tvers i kjolestoffet. Dette viser at det er hun som har sittet i den våte stolen og at det er fra henne kroppsvæsken har sitt opphav.

Barnet er fraværende i dette verket, og moren går rakrygget bort fra stolen med spisse høyhælte pyntesko. Ansiktet er vendt mot betrakteren og hun ser mot oss med det som kan se ut som et "fandenivoldsk blikk". Munnen er lukket og over- og underleppen er presset hardt sammen. Det gir henne et fast og bestemt ansiktsuttrykk. Hennes ansiktsform, de lange tynne armene og fingrene som hun holder hun langsetter kjolen, har alle klare selvbiografiske trekk. Men hårfasongen og hårfargen hennes skiller seg ut i forhold til de andre bildene. Her fremstår hun med langt hår satt sammen i en lang flette og en lysere hårfarge enn sin egen, i motsetning til de verkene hvor moren er visualisert med selvbiografiske trekk som kort, glatt mørkt hår som ligger tett inntil hodet.

Fokus i bildet er den gule kroppsvæsken som dekker nesten hele stolsetet og renner i store mengder ned fra stolen og utover gulvet hvor det danner en stor dam. I tillegg er dette elementet plassert omtrent midt i billedflaten som også er med på å trekke blikket mot denne væsken. At rommet ellers er helt hvitt og uten andre elementer enn stolen hvorfra det renner urin i strie strømmer, forsterker også det ekskrementale uttrykket i bildet.

Moren kaster en kort slagskygge. Generelt gir figurer med slagskygge mer inntrykk av fysisk nærvær enn figurer uten.¹⁸ Det kan være et uttrykk for at morens nærvær og det hun foretar seg skal tillegges ekstra vekt i bildet. Men med en symbolsk lesning, blir morens skygge et uttrykk for at hun bare en skygge av seg selv fordi barnet dominerer henne totalt. Når jeg i dette verket ikke tror det er tilfelle, skyldes det at morens robuste

¹⁸ Nina Denny Næss, "Om en illustrasjon av Erik Werenskiold", (Oslo: Universitetsforlaget, Kunst og kultur nr. 1 2013), 9.

kroppsholdning og bestemte skritt signaliserer noe annet. Det vil jeg utdype i mitt analysekapittel.

2.6. Verk 5

Verk 5 viser moren som lener seg tilbake mens hun støtter seg på begge hendene. Kvinnens positur artikulerer åpenhet idet kroppslemmer som bena ligger utstrakte og litt fra hverandre. Mellom bena hennes går det et tykt langt rør fra underlivet og inn i morens åpne munn som en snirklete munn-anus akse. Dette lange tykke røret som er en hybrid mellom livmor og navlestreng, kveiler og bukter seg rundt begge bena og som omtrent ved låret og over magen, utvider seg kraftig. Deretter trekker det seg sammen i en spiss som fyller morens munn. Røret vekker assosiasjoner til en litt uformelig morkake. Barnet er ikke synlig til stede i dette verket. Hva jeg mener med det, vi jeg komme tilbake til i analysen av dette verket som er kapittel 5.

Moren har blå kjole, pyntet rundt brystet med en stor sløyfe og med blonder på den utringete kraven. Vi ser ansiktet hennes i profil. Ansiktsuttrykket er nøytralt, og hun ser rett frem. Ansiktsformen og de lange fingrene har klare selvbiografiske trekk med kunstneren, untatt hårfasongen. Her har hun to lange tynne lyse fletter av samme type som i *Verk 4*. Fokus i bildet ligger på og den utflytende livmoren og det lange kraftige navlestrenglignende røret som bukter seg mellom hennes to kroppsåpninger.

Kapittel 3. Julia Kristevas abjektteori

3.1. Innledning og bakgrunn

Julia Kristeva er født i Bulgaria 1941 og har vært bosatt i Paris siden hun fylte 25.¹⁹ Hun ble tidlig en del av det intellektuelle etablissement i Paris og pleiet omgang med filosofer som Michael Foucault, Roland Barthes og Jacques Derrida.

I dag er Julia Kristeva direktør ved Institutt for tekst- og dokumentsvitenskap ved Université Paris VII, professor i lingvistikk samt praktiserende psykoanalytiker. Hun har utgitt over 20 bøker innen filosofi, psykologi, lingvistikk og språkteori. I 2004 mottok hun den anerkjente Holbergprisen på 4,5 millioner for sin forskning innen arbeid med problemstillinger i krysningfeltet språk og kultur, og sin betydning for feministisk teori. Kristeva har hele den vestlige kultur som sitt forskningsobjekt og regnes i dag som en av Frankrikes ledende intellektuelle.²⁰

I hovedsak er min lesning av Kristevas «Pouvoirs de l'horreur – un essai sur l'abjection» basert på den svenske forfatteren Agnete Rehal og Anna Forssbergs oversettelse «Fasans makt, en essä om abjectionen» (1990), samt Kjersti Bales og Arnfinn Bø-Ryggs norske oversettelse av Kristevas essay om abjektteorien beskrevet i boka «Estetisk teori. En antologi» (2008). Dessuten har Toril Moi «The Kristeva Reader» (1986) vært nyttig lesning. Moi ser ikke det frastøtende som konkrete entiteter,²¹ men mer som metaforer på subjektets utviklingsprosess.²²

Ingeborg Winderen Owsens «Julia Kristeva – en kort introduksjon»²³, har også vært klargjørende. I sine fortolkninger rundt Kristevas forfatterskap generelt og rundt moderskapet spesielt, hevder Owsen at Kristeva insisterer på at morskroppen opererer som en terskel mellom natur og kultur og at hun ønsker å undergrave stereotypiene som reduserer morskroppen til ren natur.²⁴

¹⁹ Owsen, "Julia Kristeva - en kort introduksjon", 5.

²⁰ Ibid., 3.

²¹ Ordet begrep er synonym for entitet.

²² Toril Moi, *The Kristeva Reader*, 13.

²³ Tidsskriftet *Agora* nr 2, 2003.

²⁴ Owsen, "Kristeva – en kort introduksjon", 10.

I dette kapitlet vil jeg beskrive noen begreper i Kristevas abjektteori som kan bidra til en forståelse av Bairds serie rundt forholdet mor-barn. Jeg kommer ikke til å omtale abjektteorien i sin helhet, men trekke frem de faktorer i teorien som kan hjelpe i analysen av det empiriske materialet. I alt inneholder abjektteorien beskrevet i «Et essay om avsky» 13 korte kapitler om ulike former for avsky som har sitt utspring i en krise i subjektivitetens grunnvoller. Denne krisen viser seg på ulike områder, som for eksempel i forbindelse med renselsesritualer i sosialantropologisk og religionshistorisk sammenheng, eller i litteraturen og kunsten som fascinasjon over det heslige og ønske om å kvitte seg med kroppsvæsker.

Følgende kapitler i Kristevas «Et essay om avsky» som jeg vil jeg undersøke nærmere er: ”verken subjekt eller objekt”, ”det urene”, ”pervers eller kunstnerisk” og ”«choraen» narsissismens oppsamlingskar”. Andre bokkilder enn Kristevas essays om abjeksjon, er hennes to andre bøker «Stabat Mater» og «Svart sol», fordi de åpner for forskjellige aspekter ved moderskapet inkludert abjeksjon.

Sentralt i denne psykoanalytiske baserte abjektteorien, står mors kroppens funksjon i barnets subjektdannelse hvor det å kvitte seg med kroppsvæsker er en nødvendig frigjøringsprosess fra moren. Fra å være et objekt som en del av morens kropp, til å bli et selvstendig subjekt utenfor morens kropp går barnet gjennom en kaotisk mellomfase – abjektperioden – hvor det verken er objekt eller subjekt. Denne førspråklige mellomfasen, er helt nødvendig og avgjørende for barnets senere utvikling frem mot ungdom og voksenliv. En av årsakene til at Kristeva gir denne ubevisste fasen i individets utvikling så stor betydning, er at hun i sin psykoanalytiske praksis har erfart at pasientene hennes ofte refererer til denne førspråklige fasen.²⁵

Abjeksjonen virker å være en første *autentiske* känslan hos et subjekt som är i färd med att konstituere seg som sådant, genom att gå ut ur sitt fängelse för att möta det som, först senare, skal bli objekt frånstötningen av de andre, den andre (”jag har lyst til å spy opp modern”), av analytikern, det enda våldsamma bandet med världen.²⁶

Abjeksjon kommer av det latinske verbet abjectare som betyr å støte fra seg. Disse utstøtelsesmekanismene kommer i drift når individet opplever flytende grenser mellom rent

²⁵ Kristeva, *Fasans makt*, 12.

²⁶ Ibid., 72.

og urent, moral og umoral, drifter og synd frihet og ufrihet. En konsekvens av denne krisen er at jeget gjør et opprør. Dette opprøret finner sted når jeget verken er et subjekt eller et objekt, men et abjekt. Når subjektet fødes støtes det ut fra morskroppen og denne separasjonen oppleves som et sjokk og noe som i neste rekke fører til dette opprøret. Hva som utløser det har ulike årsaker.

Det finnes et opprør i abjeksjonen, der jeget gjør et voldsomt og dunkelt opprør mot en trussel som kommer fra noe overveldende, utenfra eller innenfra, noe som er skjøvet utenfor det mulige, det utholdelige eller det tenkbare. [...] det blir redd og vender seg bort. Det vemmes og kaster opp.²⁷

Resultatet av dette opprøret får således ifølge Kristevas abjektteori fysiske konsekvenser på den måten at subjektet ønsker å kvitte seg med kroppsvæsker. Disse kroppsvæskene består av elementer som overskrider og truer vår oppfatning av renhet. For å forklare "det urene" innen abjektteorien, henter Kristeva som nevnt inspirasjon både fra religionshistorien og antropologien. Ved hjelp av disse vitenskapene viser hun at urenheter ikke trenger være en substans i seg selv, men gis en symbolsk status som kan være med på å true et kulturelt system eller en orden. Ifølge Kristeva eksisterer abjeksjon i alle religiøse konstruksjoner og som et resultat av at disse konstruksjonene raser sammen, fører de med seg en form for katarsis eller renselse hinsides religionen. Siden vi lever i et sekulært samfunn, er det primært i kunsten man opplever denne katarsis.

3.2. Abjektteorien – en materiell og en strukturell beskrivelse

Kunstkritiker Jon-Ove Steihaug foretar i en diskusjon av abjektteorien deling av den i en materiell og en strukturell del. Den materielle del består av konkrete avfallstoffer som skitt og kroppsvæsker og som må skilles ut for at jeget dannes.

Jeget gjør et voldsomt og dunkelt opprør mot en trussel som kommer fra noe overveldende, utenfra eller innenfra, noe som er skjøvet utenfor det mulige, det utholdende eller tenkbare [...] det blir redd og vender seg bort. Det vemmes og kaster opp.²⁸

²⁷ Julia Kristeva, "Fra Pouvoir d' horreur. Essai sur l'abjection (1980)" i *Estetisk teori. En antologi*, red. av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 397.

²⁸ Kristeva, "Fra Pouvoir d' horreur. Essai sur l'abjection" (1980), i *Estetisk teori. En antologi*, 397.

I denne fasen befinner barnet seg i sine drifters vold, noe som medfører at orale (oppkast) eller anale (uriner) drifter kommer til uttrykk. Det abjekterer - en handling som er helt nødvendig for at barnet skal kunne utvikle seg til et selvstendig subjekt, mens Kristeva setter strukturelle termer i spill når hun i sin abjektteori refererer til truet identitet, system og orden som ikke respekterer grenser.

Det er altså ikke fravær av renhet eller sunnhet som utgjør abjektet, men det som rokker ved en identitet, system eller orden. Det som ikke respekterer grenser, plasser eller regler.²⁹

Det er med andre ord flere faktorer knyttet til abjektbegrepet, og som dessuten kan anvendes på ulike måter i undersøkelsen rundt forståelsen av mor-barn forholdet.

Kristevas abjektteori kan også leses som en oppreisning av moderskapet idet hun påpeker morens viktige rolle i mor-barn forholdet allerede mens barnet ennå er en del av hennes kropp, den første perioden utenfor morens kropp, og helt frem til det får et språk. I den førspråklige og preødipale perioden, er moren ikke bare natur og et biologisk vesen, men også kultur fordi barnet i denne preødipale fasen opplever lyder, melodier, vugging og de toner som moren opplever. Kristeva kaller dette for det semiotiske stadiet hvor mor og barn kommuniserer uten språk, men det er like fullt en form for kommunikasjon. Morskroppen blir med andre ord filteret mellom kultur og natur i mor-barn forholdet og viser dens betydning for subjektdannelsen.

Though a body, destined to insure reproduction of the species, the woman-subject, although under the sway of the paternal function, is more of a *filter* than anyone else – a thoroughfare, a threshold where 'nature' confronts 'culture'.³⁰

På den måten blir morens livmor, ikke bare et sted barnet oppholder seg før det forlater morens kropp, men et sted som mottar signaler utenfra formidlet gjennom morens kultur. Da denne forbindelsen mellom kropp og sjel allerede er virksom i mors kroppen, finner kulturoverføringen sted allerede der. Dette preødipale kroppslige språket mellom mor og

²⁹ Ibid., 399.

³⁰ Julia Kristeva, *Desire in language. A semiotic Approach to Literature and Art*, (New York: Columbia University Press), 1980, 48.

barn og hvordan det er knyttet til våre forestillinger om kroppens grenser, står sentralt Kristevas abjektteori.

Antropolog Jorun Solheim understreker på samme måte i boken «Den åpne kroppen. Om kjønnsymboler i moderne kultur» at morens kropp ikke bare er et stykke natur, men like mye et kulturprodukt, og at den snakker i bilder som for eksempel når den kvitter seg med avfallstoffer. Denne ordløse teksten kaller hun kjønnets koreografi.³¹ Noe av årsaken til at et ikke er forsket mer på å se kvinnekroppen utenfra, handler om at den er for nær oss – noe som vi er innskrevet i, og dermed ikke oppdager, hevder Solheim. Jeg velger å inkludere den tesen her fordi jeg senere også vil ta utgangspunkt i den i forbindelse med tolkningen av morskroppen i ett av Bairds verker i serien.

Dette kropplige og materielle språket og hvordan det er knyttet til kroppens grenser og distinksjoner, vektlegges også av antropologen Mary Douglas. Kristeva henviser til henne i tolkning av det 'det urene' i abjektteorien. Toril Moi forklarer som allerede nevnt, det frastøtende og dens substanser ikke som konkrete entiteter, men som metafor for en prosess som individet må gjennom for å bli et selvstendig subjekt. Det er med andre ord, i tillegg til materielle og strukturelle faktorer, også kulturelle og metaforiske begreper knyttet til abjektteorien.

3.3. Abjeksjon og psykoanalysen

Mens både Freud og Lacan fokuserer på farsrollen og fallos rolle i barnets psykososiale utvikling, ser Kristeva barnets nære forbindelse til den preødipale morskroppen som avgjørende betydning for barnets utvikling.³² Med den avgjørende rollen som morskroppen spiller for barnets psykososiale utvikling i følge Kristeva, kan hennes tolkninger av psykoanalysen også kan forstås som en oppreisning for moderskapet. Det er dermed gode grunner til å påstå at hennes abjektteori åpner for et kvinnelig rom hvor kvinners erfaringer gjennom moderskap og fødsel for første gang betraktes i et psykoanalytisk perspektiv.

Når Kristeva på slutten av 70-tallet begynte å arbeide som praktiserende psykoanalytiker satte det sterke spor i hennes forskning. På 80-tallet kommer triologien

³¹ Jorun Solheim, "Finnes våre kropp i våre hoder?", Min vei til kvinneforskning nr. 1, 1999, publisert i Kilden, 23.04. 2001.

³² Ellen Mortensen, "Julia Kristeva", i *Kjønnsteori*, red. av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst og Kari Jegerstedt m. fl. (Oslo: Gyldendal Akademisk, 2008), 27.

«Pouvoirs de l'horreur. Et essay om abjeksjon» (1980), (på svensk oversatt til *Fasans makt*), «Histoires d' Amour» (1983), (Historier om kjærlighet) og «Soleil Noir. Depression et mélancolie» (1987), (Depresjon og melankoli). Felles for disse tre bøkene er at de representerer en fremstilling av subjektets aller tidligste, førspråklige og preødipale utvikling, og i dem viser hun hvordan den førspråkelige erfaringen hos subjektet, forplanter seg i litteraturen og i kunsten. Gjennom begrepet abjeksjon får Kristeva frem hvordan det i kulturen finnes en dobbelthet mellom fascinasjon og forakt, tiltrekking og frastøting i forhold til morskroppen, og hvordan det urene i abjeksjon har sammenheng med religiøse riter og kulturelle ordninger.

3.4. Abjektbegrepet i religionshistorisk kontekst

Kristeva setter 'det urene' i abjektteorien inn i en religionshistorisk sammenheng med utgangspunkt i antropologen Mary Douglas teorier om 'det urene' som beskrives nedenfor. I følge Kristeva eksisterer det abjeksjon i alle religiøse konstruksjoner og når disse konstruksjonene raser sammen, dukker den opp på nytt i en ny form. De forskjellige formene for rensing av abjektet – de forskjellige former for katarsis – er det som utgjør religionens historie, og den når et høydepunkt i kunsten, den ypperste katarsis, hinsides religionen.³³ En årsak til at den nås i kunsten er at vi lever i et sekulært samfunn, hvor kunst (og litteratur) har overtatt religionens rolle. Kristeva hevder at tolkninger av den bibelske urenheten grovt sett deler seg i to retninger.

I den ene retningen er den bibelske urenheten en indre tilstand [...] forbunnet og beroende av den guddommelige viljen, ettersom det urene er det som kränker de guddommelige buden.³⁴

Urenheten er her ikke en demonisk kraft som er fremmed for guddommen, og er således en nøytralisering av tabuene innenfor urenhetsritene. Den andre bibeltolkingen i følge Kristeva, betrakter urenheten som en indikator på en demonisk kraft som dermed truer guddommen og handler uavhengig av den. Kristeva ønsker å vise at denne motsetningen

³³ Kristeva, "Fra Pouvoir d' horreur. Essai sur l'abjection" (1980), i *Estetisk teori. En antologi*, 410.

³⁵ Kristeva, *Fasans makt*, 116.

mellom disse to tolkningene av urenhet hvor den ene retningen hevder det er en demonisk kraft, mens den andre mener det motsatte, bare er en tilsynelatende motsetning, fordi de begge er gjennomsyret av urenhets tradisjoner som ingen av dem kommer utenom. Disse urenhets tradisjonene går alltid i kvinnens disfavør, fordi bibelteksten undertrykker den makt morsfunksjonen innehar i det å være mor, kvinne og ansvarlig for reproduksjonen. Istedenfor innfører teksten en regulering av den sosiale ordningen bygget på at tempelet er loven og at man bare er ren i bibelsk forstand i forhold til sosiale forordninger og kulten.³⁵

Utgangspunktet for Kristeva er at når disse religiøse konstruksjonene forsvinner, som tilfellet er i store deler av den moderne vestlige verden, så dukker konstruksjonene opp igjen andre steder for å utformes på ny. Kristevas bidrag og refleksjoner rundt synet på dette 'nye' subjektet som har oppstått i vår tid, er en følge av den moderne vestlige kulturen der Gud er død, og ingenting lenger er tabu. Abjeksjon er blitt en del av en religionssubstitutt fordi det sekulære samfunnet har ført til en krise i subjektivitetens grunnvoller og det gir seg utslag i en rekke primitive renselsesritualer.

I kunsten viser abjeksjon seg gjennom fremstillinger av og ønsker om å kvitte seg med kroppsvæsker av ulikt slag. I litteraturen, viser det seg som fascinasjon over og beskrivelse av det heslige. Kristeva trekker frem i sitt essay om avsky, boka «Reisen til nattens ende» (1967) forfattet av legen og forfatteren Louis-Ferdinand Destouches alias Céline. Hun analyserer boken med utgangspunkt i abjektteorien og konkluderer med at den viser Célines sterke interesse og fascinasjon for kroppsvæsker som oppkast, vond lukt, lidelse og det heslige – alt sammen elementer som han opplever og beskriver på bakgrunn av sin legepraksis.

Kristeva spør seg hva grunnen kan være til at denne boka som ble skrevet for over 20 år siden, fortsatt utfordrer oss.³⁶ Hun hevder at litteraturen også kan leses som et uttrykk for det som finner sted når ingenting er hellig lenger, og som gjennom sin illusjonsløshet trekker alt ned som er hellig og opphøyd og jevnstiller det med skit, eller det å le over krigen som denne boka også uttrykker. Men Célines verk er for Kristeva ikke bare et dokument over et moderne subjekt som befinner seg 'på grensen'.³⁷ Det er også en hyllest

³⁵ Ibid.

³⁶ Kristeva, *Powers of Horror. An essay on abjection*, overs. av Leon S. Roudiez, (New York: Columbia University Press, 1982), 134.

³⁷ Kristeva, *Fasans makt*, 19.

til 1900-tallets store forfattere som klarte å skildre den moderne vanviddet over at ingenting er hellig lenger.

På grunn av krisen i kristendommen i følge Kristeva, bruker hun eksempler på abjeksjon hentet fra Det gamle testamentet i Bibelen. Den er gjennomsyret av urenhetsstradisjoner og Kristeva fortolker bibelens beskrivelse av 'det urene' som at det har sine røtter i fortrenging av den livgivende moren.

I sitt essayet om avsky, skisserer hun tre kategorier for urenhets innenfor Det Gamle Testamentet som alle knyttes til mulighetene for å få inntreden til den hellige plass dvs. tempelet. Den første er tabuer i forhold til mat[...], Den andre kategorien er kroppslige forandringer med døden som det mest ekstreme. Den tredje kategori for urenhets er den kvinnelige kroppen og incest.³⁸

Det er først og fremst den siste kategorien som er aktuell i forhold til mitt materiale. Jeg vil konsentrere meg om det som omfatter morsfiguren, 'det urene' og kroppens grenser. Kapittel 15 i Leviticus beskriver at alt som kommer ut av enhver avsondring, og alt som trenger ut av det kvinnelige er urent.³⁹ Fødsel og det kvinnelige omhandler også urenhets i forhold til om moren føder en gutt eller jente. Hvis hun føder en jente er hun uren i to uker, og må frembringe et offer innen det tidsrommet ellers vil urenheten smitte. Føder hun en gutt skal barnets forhud omskjæres slik at det avgrenses fra moderlig og kvinnelig urenhets. (1 Mos. 12:3).⁴⁰ Når forestillinger om det kvinnelige urene har en nærmere forbindelse med det kroppslige og primærprosessene, kan det ha å gjøre med en kjønnskodet strukturering av det urene betinget av religionen eller samfunnet. Når kjønnskodingen bygger på at kvinnen er 'den urene' mens mannen er 'den rene', medfører det at kvinnen må isoleres og holde seg borte fra andre individer i samfunnet.

3.5. Abjektbegrepet - en antropologisk forståelse av 'det urene'

Kristeva anvender også abjektbegrepet til de normer som truer kultur, en gruppe eller det en identitet hviler på. Utstøtingen av kroppsvæsker gjenspeiles videre i hvordan samfunn utelukker enkelte individer eller handlinger gjennom ritualer og tabuer. I sine forestillinger

³⁸ Ibid., 118.

³⁹ Ibid., 127.

⁴⁰ Ibid., 124.

om urenhet og rensesritualer trekker Kristeva igjen frem den engelske antropogen Mary Douglas og hennes bok «Purity and Danger» (1966). Her belyser hun 'det urene' innen abjektbegrepet ut fra en antropologisk innfallsvinkel.

Ifølge Douglas er ikke urenhet en egenskap i seg selv, men henviser til grensen, til marginalen osv. av en regel. Kroppsvæskene analyseres altså ikke med utgangspunkt i substansenes iboende urenhet, men de tilkjennegis en symbolsk status som medfører en trussel mot et kulturelt system og noe som truer samfunnskroppen.

Ethvert samfunn utvikler tankemønstre som er utformet for å strukturere virkeligheten. Disse tankemønstrene oppfattes som sosiale systemer og som mønstre for en sosial orden, men det innebærer også en symbolsk orden, et system av tegn og betydninger. Forestillingen om renhet og urenhet refererer til symbolske grensemarkeringer. Samtidig etterspør Kristeva hvorfor det er et avfallsprodukt fra kvinnekroppen, som regnes for urene objekter og ikke sæd eller andre kjønnsnøytrale væsker som tårer.⁴¹ Kristeva utfordrer med dette Douglas kjønnsnøytrale behandling av 'det urene' og hvorfor dette urene identifiseres med moderskapet på den måten at verken tårer eller sperma, som også tilhører 'kroppens grenser' er blitt tildelt 'avfallsverdi'. Søker man et antropologisk svar på kvinnekroppens åpenhet og 'mangel' på grenser sett i forhold til menn, kan det finnes i beskrivelsen av den type samfunn der urenhet betraktes som den største fare og absolutt ondt. Antropologen Jorun Solheim hevder at kropp og kjønn også har en symbolsk meningsstruktur.⁴² Alle kulturer sorterer til en viss grad ut det grenseløse mot det avgrensede i relasjon til kjønn og kropp og kroppsvæsker som knyttes til morskroppen, hevder Solheim. Det kan med andre ord oppfattes som at det også er kulturelle tankemønstre som er bestemmende for denne koblingen mellom morskroppen og 'det urene'.

3.6. Chora og det moderlige

Stedet for det første stadiet i et barns utvikling kaller Kristeva chora, begrepet er gresk og betyr lukket rom, livmor. Kristeva redefinerer Platons bruk av begrepet og konkluderer med at dette stadiet kjennetegnes av at barnet har kaotiske følelser og fullstendig dominert av sine drifter. Hos psykoanalytiker Jacques Lacan kalles dette stadiet "The Real".

⁴¹ Kristeva, *Fasans makt*, 96.

⁴² Jorun Solheim, *Den åpne kroppen*, (Oslo: Pax forlag, 1998), 59.

Neste stadium går fra barnet er fire til åtte måneder og det befinner seg da mellom chora og det som Lacan kaller speilstadiet. Barnet begynner i denne perioden på en klumsete måte å opparbeide en adskillelse mellom seg selv 'meg' og andre/moren. Abjeksjonen markerer denne overgangen, og det har å gjøre med overgangen fra å være en del av morens kropp på vei til å bli et subjekt. Denne psykososiale utvikling hos individet preges av at barnet dras mellom å 'falle' tilbake i chora uten språk og en begynnende følelse av lingvistiske strukturer. Dette begynnende lingvistiske båndet mellom barnet og omverden danner grunnlaget for en inntreden i språket og en fortrenking av tapet av å være en del av morskroppen. Og i motsetning til Lacan, mener Kristeva at barnet allerede i denne fasen begynner å forberede seg på en adskillelse fra moren.⁴³ Denne adskillelsen er både nødvendig for at barnet skal bli et selvstendig subjekt, og smertefull fordi det ikke klarer helt å skjelne sitt eget 'selv' fra morens.

Hvis abjektteorien beskrevet i «Power of horrors» som viser barnets behov for adskillelse fra moren, tar Kristevas neste bok «Histoires d'Amour» opp det preødipale barnets behov for å kunne identifisere seg med morens begjær for fallos. Men dette begjæret trenger ikke være begjær for en mann, men en hvilken som helst symbolsk/fallisk handling som for eksempel arbeid eller kreativ innsats, ifølge Toril Moi tolkning av Kristevas beskrivelser i «Histoires d'Amour» rundt barnets preødipale behov.⁴⁴

3.7. Abjeksjon som narsissistisk krise

Tredje stadium i barns utvikling går fra barnet er 6 til 18 måneder og kalles ifølge Lacan for speilstadiet. Det er i denne perioden individet blir oppmerksom på sitt eget speilbilde og oppfatter seg selv som en del av en sosial orden. Kristeva mener at abjeksjon er en forutsetning for narsissisme. Det mer eller mindre vakre bildet jeg speiler meg i eller kjenner meg igjen i, hviler på en abjeksjon som får bildet til å slå sprekker når fortrenkingen, den evige overvåkingen, slipper taket. Dette stadiet forstyrres av subjektets forhold til det abjekte og derfor kalles abjeksjonen som en form for narsissistisk krise.

I litteraturen viser denne narsissistiske krisen seg i hvordan unge norske forfattere beskriver moderskapet som for eksempel i Hanne Ørstaviks «Kjærlighet» fra 1997 hvor

⁴³ Barrett, *Kristeva reframed*, 68.

⁴⁴ Julia Kristeva, *Svart sol*, overs. av Agnete Øye, innledning av Toril Moi, (Pax forlag, 1994), 11.

moren grunnet en liberal oppdragelse av barn, ikke ønsker å kontrollere sønnens sin mer enn nødvendig, og romanen slutter med at han fryser i hjel på trappen utenfor huset. Eller i Anne Oterholms «Etter kaffen» (2002) hvor moren forelsker seg i den 19 år gamle datterens kjæreste.⁴⁵ Felles for disse mødrene er at ingen av dem vet hva de vil. De vet bare at det de burde ville ha, vil de ikke ha. Disse manglene på overordnede begreper mener Kristeva er det som utvikler psykiske lidelser og at det trengs en ny etikk for å forholde oss til virvaret rundt moderskapet. I sin abjektteori under Choraen, narsissismens oppsamlingskar beskriver hun det metaforisk på følgende måte.

Egentlig er denne narsissismen aldri den greske gudens blanke speilbilde i den rolige kilden. De motstridende driftene mudrer opp bunnen, gjør vannet urolig og trekker med seg alt det som ikke lar seg integrere i et gitt tegnsystem og derfor tilhører abeksjonen. Abeksjonen er slik en slags narsissistisk krise.⁴⁶

Disse narsissistiske sårene har sine røtter i den preødipale /semiotiske og førspråklige fasen. Denne fasen er ifølge abjektteorien, som tidligere omtalt, avgjørende i forholdet mor-barn for at individet skal utvikle seg til et selvstendig individ og talende subjekt.

Det er to tilsynelatende motsatte årsaker og som fremprovoserer denne narsissistiske krisen som med sin egen sannhet også medfører at abjektet åpenbares. På den ene siden *den altfor store strengheten hos den Andre*, som blandes sammen med den Ene og Loven. På den andre siden *den Andres unnfallenhet* som skinner igjennom når begjærsobjektene går i oppløsning.⁴⁷

Den narsissistiske krisen oppstår når barnet på vei til å blir subjekt, oppdager at objektet (moren) er noe det trenger å frigjøre seg fra, og det abjekterer for å vise sorgen over et objekt som allerede er tapt.

3.8. Det abjekte og språkprosessen

I likhet med Jacques Lacan, hevder Kristeva at enhver språkteori er en teori om subjektet med utgangspunkt i Freuds teorier om det ubevisste. Kristeva følger i hovedsak Lacans

⁴⁵ [www.forskning.no](http://forskning.no), <http://forskning.no/historie-samfunn-barn-og-ungdom-kjonn-og-samfunn/2008/02/krisen-i-moderskapet> (oppsøkt 28.9.2014).

⁴⁶ Kristeva, "Fra Pouvoir d' horreur. Essai sur l'abjection" (1980), i *Estetisk teori. En antologi*, 408.

⁴⁷ Ibid.

psykososiale stadier i utvikling hos subjektet under litt andre navn. Dessuten gis det moderlige større plass hos Kristeva til fordel for det fallossentriske⁴⁸ som modell. Det gjør hun blant annet ved å konkludere med at barnet allerede i det første stadiet fra 0 til 6 måneder opplever det morens bevegelser, lyder, lys og rytmer og disse danner grunnlaget for barnets senere språkutvikling. Når barnet i denne fasen ønsker å kvitte seg med orale og anale væsker – det abjekterer – kan det ses på som et begynnende forsøk på å opprette en første skillelinje mellom et ennå ikke eksisterende ”jeg” og ”den andre”, mellom barnet og morens kropp.⁴⁹

Det semiotiske og det symbolske er begreper Kristeva bruker for å teoretisere språkprossessen, og begge begrepene er uløselig knyttet til hverandre og utgjør det hun kaller signifikasjonen eller betydningsprosessen. Det semiotiske element består av kroppslige drifter og begjær og knyttes til rytmer, toner og bevegelse, mens den symbolske termen assosieres med grammatikk og struktur. Denne utviklingen med at subjektet er relatert til utviklingen i språket beskrev Kristeva første gang i sitt hovedverk og doktorgradsavhandling *La révolution du langage poétique*, 1974. Det er en psykoanalytisk og lingvistisk teori som blant annet omhandler det preødipale stadiet hvor barnet befinner seg i morens kropp og prosessen rundt adskillelsen fra morskroppen. Med denne teoretiseringen av språkprossessen, viser hun at språket allerede er virksom i den materielle kroppen, og knytter dermed sammen forbindelsen mellom moren som kultur og som reproduserende individ/vesen.

Kristeva hevder altså at det eksisterer nonverbale meningsbærende systemer som dannes via semiotiske faktorer i barnets preødipale fase. Disse førspråklige elementene som musikk, morens bevegelser, stemmebruk og barnets opplevelse av farger, lukter osv.⁵⁰ er en del av det ubevisste semiotiske begrepet, og der kan det også skjule seg lag av det ubevisste. Det kan komme frem ved forsnakkelser eller i drømme.⁵¹ Det er i denne fasen Kristeva introduserer begrepet chora som et uttrykk for det førspråklige og preødipale

⁴⁸ Freud trodde at alle guttebabyer ble skremt av at moren fordi hun manglet penis, og at det var et resultat av at hun var kastrert. Dette skapte fantasier hos gutten om at kvinnen var en kastrert mann. Ødipuskomplekset bygget på at barnet forelsker seg i den av foreldre med motsatt kjønn, hvilket i praksis betyr at for å få fullbyrdet forelskelsen må gutten drepe sin far for dermed å kunne gifte seg med sin mor.

⁴⁹ Julia Kristeva, *Svart sol. Depresjon og melankoli*, overs. av Agnete Øye, 11.

⁵¹ Kristeva, *New Maladies of the Soul*, 1995, 104.

⁵¹ Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, 1984, 24.

forholdet mellom mor og barn, og som får grunnleggende betydning for barnets senere utvikling. Den semiotiske forbindelsen til morskroppen må ofres for at barnet skal kunne tre inn i den symbolske ordenen.⁵² I denne separasjonsfasen befinner barnet seg i et mentalt grenseland hvor det verken opplever seg som er et objekt eller subjekt, men som et abjekt. Denne fasen har kjennetegn som tvetydig, smertefull og nødvendig for at barnet skal bli et selvstendig individ/subjekt.⁵³ Abjeksjon synes derfor å henge sammen med en nødvendig frigjøringsprosess før barnet tar steget inn i den symbolske fasen. Den inntreffer i barnets utvikling når det er i stand til å uttrykke seg via et språk.

Det semiotiske stadiet er forbundet med det symbolske som en slags forbindelse mellom natur og kultur, og blir denne interaksjonen og separasjonen forstyrret kan det ha store konsekvenser. Særlig ille kan det gå for de døtrene som lengter tilbake til det semiotiske, fordi de har hatt altfor sterk identifikasjon med morskikkelsen i følge Kristeva. Hun mener at depresjon/melankoli har utgangspunkt i den førspråklige fasen fordi det naturlige sorgarbeidet av en eller annen grunn er blitt umulig for melankolikeren.⁵⁴

Språket blir en måte å fortrenge tapet av morsvirkeligheten på, og ved å snakke gir barnet uttrykk for at moren er der ved hjelp av ord, selv om de er fysisk adskilte. Det betyr at fra og bare være opptatt av seg selv og elske seg selv (narsissisme), må det vende seg mot omverden og skape relasjoner til andre. I første rekke er det mor, siden hun er den omsorgsperson som vanligvis er mest til stede for barnet. Hvis denne relasjonen, som i følge språktermer ses på som en manglende forbindelse mellom det semiotiske og førspråklige stadiet forstyrres, har det stor betydning for individets utvikling mot ungdom og voksenlivet.

Årsaken til at Kristeva også knytter depresjon senere i livet til en 'uorden' imellom den førspråklige fasen og den språklige fasen, er ifølge henne selv at hun i sin psykoanalytiske praksis, opplever at hennes pasienter ofte refererer til denne førspråklige fasen,⁵⁵ og som hun i boka «Svart sol» beskriver som melankoli.

Ifølge Kristeva er alt kunstnerisk arbeid til en viss grad forbundet med denne tapserfaringen og dvelingen med den utstøtende ofringen som finner sted når barnet må

⁵² Mortensen m. fl., *Kjønnsteori*, 30.

⁵³ Kristeva, *Powers of Horror*, 8.

⁵⁴ Kristeva, *Svart sol*, 13.

⁵⁵ Kristeva, *Fasans makt*, 12.

forlate morskroppen.⁵⁶ De lidelsene som beskrevet ovenfor som kan følge av denne utstøtingen når denne prosessen forstyrres, setter Kristeva i forbindelse med den kreative prosessen som kunstneren gjennomgår i frembringelsen av et kunstverk. Kunsten artikulerer og blir på den måten et bilde på det psykiske drama som utspilles i subjektet. Hun kaller derfor mange kunstneriske uttrykk for melankolske.⁵⁷

I abjeksjonen er revolten helt og holdent ivaretatt. [...] abjektets subjekt er ytterst produktivt når det gäller at skapa kultur.⁵⁸

Det finns altså et opprør i abjeksjon, og dette opprøret kan forløses hos subjektet og bli til en skapende kraft.

3.9. Kristeva og moderskapsdiskurs

By turning all our attention on the biological and social aspects of motherhood as well as sexual freedom and equality, we have become the first civilization, which lacks a discourse on complexty of motherhood.

Julia Kristeva⁵⁹

Julia Kristeva mener at den vestlige kultur mangler en adekvat moderskapsdiskurs og at den eneste moderskapsdiskurs som finnes i vår kultur, er religionen.⁶⁰ Særlig katolisismen gjør moren til noe hellig og det er på ingen måte frigjørende eller likestilt situasjon for kvinnen. Jomfru Maria som både er jomfru og mor er en menneskelig umulighet, og som kvinneideal fungerer hun på det viset undertrykkende.⁶¹ Denne beskrivelsen av den kristne ikonografis helligjøring av jomfru Maria, har Julia Kristeva gjort en inngående analyse av i sitt essay «Stabat mater» (1977/83). Min intensjon er ikke å gi en utfyllende redegjørelse for den analysen her, men når jeg likevel jeg har inkludert den som et element i mitt teorikapittel, skyldes det at jeg vil undersøke om deler av den også kan hjelpe meg i min analyse av serien. Dessuten viser hennes essay at langt fra alle spørsmål rundt forholdet

⁵⁶ Mortensen m. fl, *Kjønnsteori*, 30.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Kristeva, *Fasans makt*, 70.

⁵⁹ <http://www.kristeva.fr/motherhood.html>, (oppsøkt 27.9.2014).

⁶⁰ Toril Moi, *The Kristeva Reader*, 160.

⁶¹ Owesen, *Agora*, 9.

mor-barn er reist. Vi trenger tvert imot å ta innover oss moderskapet, som Kristeva hevder.

⁶² Denne tesen vil jeg redegjøre for i forbindelse med mitt feminisme kapittel under Kristevas synspunkter på feminisme.

⁶² Ibid.

Kapittel 4. Feministisk tradisjon og serien

4.1. Innledning

Som nevnt i innledningen, skal oppgaven også undersøke om og på hvilken måte Bairds serie skriver seg inn i en feministisk tradisjon. De forskjellige epoker innenfor det moderne feministiske kunstfeltet strekker seg fra 70-tallet, via neofeminismen på 90-tallet og frem til den postfeministiske kunsten som gjorde seg gjeldende utover på 2000-tallet.

I forbindelse med at jeg skal undersøke på hvilken måte Bairds kunst kan settes inn i en feministisk tradisjon, finner jeg det også hensiktsmessig å beskrive hva som menes med feministisk kunst fordi begrepet har endret innhold fra det oppsto på 70-tallet. I dag skilles det mellom feministisk kunst, og kunst skapt av kvinner. Det behøver ikke være to forskjellige ting, men det er nødvendigvis ikke det samme heller.⁶³ Dagens feministiske kunst omhandler roller og stereotypier, makt, underordning samt kultur, historie og rettigheter, i like stor grad som den tematiserer kjønn og kjønnskonstruksjoner. Det betyr med andre ord at fremstillinger av kvinnen som biologisk vesen og spesifikke kvinnelige erfaringer hos endel kunstnere, er kommet i skyggen til fordel for de forholdene og de forutsetninger kvinner og menn lever under. Dette siste momentet vil jeg utdype under punktet postfeminisme i dette kapitlet.

Siden Bairds serie ble skapt på slutten av 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet, vil mitt sammenligningsgrunnlag i all hovedsak befinne seg innenfor denne perioden. Det inkluderer amerikanske Cindy Sherman, Kiki Smith og ikke minst britiske Tracey Emin. For å perspektivere Bairds tematikk ytterligere, har jeg også trukket inn kunstneren Mary Kellys mor-barn serie *Post Partum Document 1-6*, som allerede på 70-tallet dokumenterte sitt forhold til sønnen fra han var 0 til 6 år.

Da Baird arbeider i Norge, finner jeg det interessant i tillegg å undersøke hennes verk i serien i forhold til skandinaviske feministiske kunstnerskap. Dette materialet er også stort og omfattende. Ut fra oppgavens problemstilling, har jeg gjort en avgrensning ved å gjøre et utvalg blant de feministiske kunstnerne som deltok på utstillingen «The beginning

⁶³ Hindsbo, *Contemporary feminist art in Scandinavia*, 15.

is always today. Contemporary feminist art in Scandinavia», som ble vist sommeren 2013 i Sørlandets Kunstmuseum. Det er selvfølgelig en fare forbundet med å ta utgangspunkt i en utvelgelse utført av andre, fordi et element av en kurators personlige preferanser er vanskelig å komme utenom i en slik sammenheng. På den annen side var omfanget å velge ut fra hele 43 feministiske kunstnerskap.⁶⁴ Det mener jeg kvalifiserer til et tilstrekkelig utgangspunkt når jeg skal undersøke på hvilken måte Bairds serie kan settes inn i en skandinavisk feministisk tradisjon.

Da tema i oppgaven er mor-barn forholdet i Bairds serie, er det naturlig å se om tilsvarende tematikk også er representativt hos de skandinaviske feministiske kunstnerne som deltok på utstillingen, og undersøke om måten de beskriver dette forholdet på har paralleller til Bairds verk. To av de verkene som ligger nærmest Bairds serie er *Elise og Marlon* fra 2002 (ill. 12) av Eline Mugaas og *Ellen Key* fra 2001 (ill. 13) av Catti Brandelius. Felles for disse er at de foruten å beskrive forholdet mor-barn, er at de er skapt innenfor den samme perioden som Baird laget sin serie. Mens det første verket er et fotografi som viser en mor med et barn på fanget som nettopp har blitt ammet, illustrerer det andre en mor med krone (som henspiller på skjønnhetskåringen Miss Universe), trillende på et barn i en barnevogn fullastet med bleier og bæreposer. I begge tilfeller bruker kunstnerne seg selv og sitt eget barn i sine fremstillinger av mor-barn forholdet.

Begrunnelsen for å undersøke Bairds slektskap med disse to verkene, er en felles tematikk som moderskapet som kunstnerisk prosjekt og fremstilt i en selvbiografisk form.

En annen feministisk kunstner som i likhet med Baird tar utgangspunkt i et mor-barn forhold og som også trekker inn kroppsvæsker, er amerikanske Mary Kelly sin dokumentasjonsserie *Post Partum document* 1-6 (1971-76). Termen 'postpartum' er den kliniske betegnelsen for tiden rett etter fødselen eller morens separasjon fra barnet. Det er med andre ord et begrep som vektlegger morens situasjon snarere enn barnets.

Beretterperspektivet i serien pendler mellom barnets stemme og morens personlige refleksjon over sitt mor-barn forhold.⁶⁵ Kellys serie består av seks seksjoner og belyser sosialiseringssprosessen for mor og barn i barnets seks første leveår. Kelly laget lister over

⁶⁴ Hindsbo, *The beginning is always today. Contemporary feminist art in Scandinavia*, (Sørlandets Kunstmuseum, 2013), 310-11.

⁶⁵ <http://modernamuseet.se/sv/Moderna-museet/Om-museet/Forskning/Det-andra-onskemuseet/mary-kelly/> (oppøst 4. 9. 2014).

hva sønnen spiste og drakk over en viss periode, og dokumenterte også efes – det barnet kvittet seg med i bleien. Disse skitne bleiene rammet hun inn og hang opp i glass og ramme, noe som ikke gikk upåaktet hen i britisk presse da de ble stilt ut i Institute of Contemporary Art i London i 1976. ”Det gikk da ikke an å stille ut Dirty Nappies”, skrev kritikerne.⁶⁶

4.2. Det feministiske kunstfeltet på 70-tallet

Første generasjons feminismen på 70-tallet var preget av en bevissthet rundt kjønns-politiske spørsmål som selvbestemt abort, prevensjon, flere barnehageplasser etc., og ”det personlige er politisk” var ett av slagordene fra dette tiårets feministiske kunstscene. Med fokus på det biologiske kjønn og fremstillinger av det, var mange feministiske kunstnere i tillegg tilknyttet den organiserte kvinnebevegelsen. Det ble i 2010 blant annet laget en kunstutstilling Kunsthall Oslo *Hold fast på greia di* som tok for seg norsk kunst og kvinnekamp fra 1968-89. På den utstillingen deltok blant annet Brit Fuglevaags tekstile verk fra 1970 *Mot omskjæring*, samt en video og fotodokumentasjon av Wenche Mühleisens performance. Begge verkene viser hvordan politisk bevissthet og organisert kamp ble en viktig del av 70-tallets feministiske kunst. I tillegg oppsto en rekke organisasjoner med spesifikt feministisk fokus som nyfeministene, *Brød og roser*, *Kvinnefronten* og ulike publikasjoner som for eksempel bladet *Sirene*. Mens alle disse prosjektene ville synliggjøre hvordan patriarkatet undertrykket og formet oppfatninger om kvinner, deres kropp og seksualitet, drev *Kvinnefronten* også klassekamp-politikk som et ”underbruk” av det marxist leninistiske partiet AKP ml.⁶⁷

Et annet eksempel på sammenhengen mellom feministisk kunst og politisk aktivisme på 70-tallet, kan være utstillingen *Samliv* som åpnet i Bergen Kunstforening i 1977, ledet biokjemiker og forsker Inger Grundt og tekstil og billedkunstner Elsebeth Rahlff. Utstillingen var med på å skape debatt rundt kjønnspolitikk og seksualitet og trakk det svimlende tallet 110.000 besøkende.⁶⁸ Arrangørene av *Samliv* mente at utstillingen var et unikt kunstnerisk prosjekt som fortjente større anerkjennelse enn det den har fått.⁶⁹ Med

⁶⁶ Margaret Iversen, Douglas Chrimp og Homi K. Bhabha, *Mary Kelly*, (London: Phaidon, 1997), 34.

⁶⁷ Deltok selv på noen av disse Kvinnefrontmøtene på midten av 70-tallet på Universitetet i Oslo.

⁶⁸ <http://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di> (oppsøkt 3.11.2014).

⁶⁹ Ibid.

en slik uttalelse er det grunn til å tro at utstillingen ønsket å påpeke samfunnets patriarkalske dominans og på den måten fremsto den også med et politisk budskap.

Den feministisk orienterte performancekunsten gjorde seg også gjeldende på 70-tallet. Performancekunsten vendte seg bort fra maleriet som kunstnerisk praksis og ønsket istedenfor å fremstille den objektiverte kvinnekroppen med utgangspunkt i eget liv, kropp, kjønn og seksualitet.⁷⁰ En av de meste kjente representantene for denne kunstformen var tyske Wenche Mühleisens nå bosatt i Norge. 70-tallet innebar med andre ord en økende bevissthet rundt politiske spørsmål omkring kvinnespørsmål, samt fravær av fokus på det hverdagslige og det personlige. Dette kan langt på vei begrunne hvorfor mor-barn problematikken ikke gjorde seg spesielt gjeldende i feministisk kunst innenfor det tiåret.

4.3. Forholdet mor-barn i feministisk kunst

For å perspektivere Bairds mor-barn tematikk inkluderte jeg den amerikanske feministkunstneren Mary Kelly som allerede på 70-tallet laget en selvbiografisk serie over sitt mor-barn forhold fra sønnen var 0 til 6 år. Hun tilhørte den første generasjon feministiske kunstnere som utforsket moderskapet og hverdagen i forholdet mor-barn.

Beskrivelsen av hennes forhold til sin sønn fra han var baby til han var seks år, har kunstneren selv omtalt som forskjellen mellom hennes opplevde erfaring som mor, og en analyse av disse erfaringene.⁷¹ Serien er med andre ord også en intellektualisering av moderskapet hvor ikke bare barnets utvikling, men også morssubjektet står sentralt. Den innfallsvinkelen til mor-barn forholdet er også interessant i forhold til min problemstilling for å forstå morens handlinger.

Men hvorfor var det så viktig for Mary Kelly å dokumentere barnets efes i sin mor-barn serie? Andrea Liss skriver følgende om serien:

[...] klassiske barne oppdragelsesbøker som Dr Spook's *Baby and child care*, som Kelly hadde en kopi av i sitt arkiv, viste feses som en indikator for et barns normalitet og helse. [...] disse rester av avføring i de skitne bleien viser morens usikkerhet hva som er godt for babyen som ikke lenger bare får morsmelk.⁷²

⁷⁰Wenche Mühleisen, (Tidsskrift for kjønnsforskning, februar 10, 2012), 57.

⁷¹ <http://modernamuseet.se/sv/Moderna-museet/Om-museet/Forskning/Det-andra-onskemuseet/mary-kelly/> (oppsøkt 4.9. 2014.)

⁷² Andrea Liss; *Feminist art and the maternal*, 2009, 26.

På den bakgrunn blir barnets skitne bleier i Kellys serie det synlige bevis på at det får riktig/ikke riktig ernæring. Andrea Liss skriver i boka «Feminist art and the maternal» (2009) at Kelly sluttet å gi brystmelk og gikk over til kumelk. Det var for å være sikker på at barnet likevel fikk i seg riktige næringsstoffer at hun begynte å samle på de skitne bleiene.⁷³ Serien glorifiserer med andre ord ikke det sterke båndet mellom mor og barn, men påpeker heller usikkerhetene og utfordringene ved morsrollen. Det gir serien i forhold til mor-barn problematikken en ny dimensjon fordi den setter spørsmålstegn ved om morsrollen er en naturlig og instinktiv rolle, eller om dette er en myte. Med en slik tolkning utfordrer *Post Partum document 1-6* med andre ord stereotypene rundt forholdet mor-barn.

Kelly forener det personlige og hverdagslige med konseptuell kunst når hun undersøker de spor som hennes sønn etterlater seg i bleien. I et dagboknotat reflekterer hun over de nedarvede rollene som mor og far ikke klarer å befri seg fra, og over det at hun på tross av sin egen feministiske overbevisning, ender opp som den hovedansvarlige for hjem og barn.⁷⁴ Hennes uttalelse gir dermed uttrykk for refleksjoner rundt det patriarkalske samfunnet og hvordan det også avspeiler seg i hennes mor-barn forhold.

Med dette som bakgrunn kan det virke som at Kellys mor-barn serie som forløper for en beskrivelse av mor-barn forhold med fokus på kroppsvæsker, og morens refleksjoner over moderskapet, har elementer av slektskap med Bairds serie.

Lignende fremstillinger av figurer hvor aspektet kroppsvæsker er involvert, gjorde seg også sterkt gjeldende på den amerikanske kunstscenen i begynnelsen av 90- årene.⁷⁵ I 1993 viste for eksempel The Whitney Museum of Art i New York en utstilling kalt *Abject Art* hvor blant annet Paul McCarthy, Mike Kelly foruten Cindy Sherman og Kiki Smith var representert.⁷⁶ Men abjektbegrepet ble i den forbindelse først og fremst forstått samfunnskritisk i forhold til spesifikk amerikansk kulturpolitisk situasjon med de sosiale problemer som aids-epidemi, hjemløshet og fattigdom som bakteppe.⁷⁷ Det viser abjektteoriens store utbredelse på ett visst tidspunkt som metode innen kunsten.

⁷³ Liss, *Feminist art and the maternal*, 2009, 26.

⁷⁴ <http://www.nrk.no/kultur/mary-kelly-fyra-verk-i-dialog->

⁷⁵ Jon-Ove Steihaug, *Abject/Informe/Trauma*, Billedkunst nr. 1 1999, 12. Steihaug tar spesielt for seg den amerikanske kunstscenen på 90-tallet i denne kronikken.

⁷⁶ Steihaug, *Abject/Informe/Trauma*, 12.

⁷⁷ Ibid.

4.3. Neofeministisk kunst

Neofeminismen betegner den retningen som fulgte etter den politiserende feminismen. Den skiller seg fra 70-tallets kunstpraksis ved at det hverdagslige og selvbiografiske fikk en mer sentral rolle.⁷⁸ Det er i denne perioden, på slutten av 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet at Baird laget *You can't keep a good rabbit down*. Det er derfor naturlig at denne perioden innen nyere feminisme vil være et hovedfokus i min besvarelse.

”Eg er ei kvinne eg bruker mine erfaringer”,⁷⁹ uttalte Vanessa Baird da hun ble intervjuet av journalist Maria Thorkildsen Horvei i Tegnerforbundets blad «Numer» i forbindelse med at serien kom ut i bokform. Dette kan tas til inntekt for at det er selvbiografisk materiale som ligger til grunn for hennes kunstnerskap. Men for å vite med sikkerhet om hun også er en del av en feministisk tradisjon, er det nødvendig å undersøke andre kjente feministiske kunstnerskap, utenlandske såvel som skandinaviske.

4.3.1. Utenlandske feministiske kunstnere

I innledningen ble renommerte utenlandske feministiske kunstnerskap som Cindy Sherman, Kiki Smith og britiske Tracey Emin trukket frem. Felles for dem er at de er opptatt av motiver knyttet til kvinnekroppen og at fremstillingsformen av den ofte iscenesettes i en deidealisert form og kan vekke avsky.

Termene frykt, skrekk og avsky, står sentralt i Kristevas abjektteori, som beskrevet i hennes essay «Powers of Horror». Ett eksempel på en deidealisering hos Sherman er fargefotografiet *Untitled #175* (1987), som viser en sandstrand. Stranden er dekket av oppkast, matavfall, kjøttslintrer strødd utover et strandteppe. Med andre ord deidealisert og langt fra drømmen om den rene hvite sandstranden. Selvbiografisk materiale og en avbildning av kunstneren selv som en del av motivet, var et fremtredende trekk under neofeminismen. På hvilken måte kommer det i så fall til uttrykk i dette verket? Det vises gjennom at ansiktet som speiles i solbrillleglassene på strandteppet kan tolkes som kunstnerens eget. Ved hjelp av denne heslige fremstillingen av strandidyllen hvor matavfall

⁷⁸ Kari Brandtzæg, *Vanessa Baird, You can't keep a good rabbit down*, (Oslo: Utstillingskatalog i Galleri Wang, 2002), 8.

⁷⁹ Maria Horvei, ”Vanessa utan mellomlag”, (Oslo: Numer, nr. 4 2010), 25.

blander seg med oppkast, er verket også et uttrykk for abjekt kunst. Ett annet arbeid av henne som jeg ønsker å trekke frem i forhold til en deidealisering og *kropp*, er *Untitled #177* (1987). Fotografiet viser en bakpart full av blemmer og en hvit væske som antageligvis skal forestille sperma. Verket kan foruten å vise vendingen mot kroppen på en deidealisert måte, også være et uttrykk for fokus på kroppsvæsker og kroppslige avfallstoffer. Selv om verken *Untitled #175* eller *Untitled #177* har mor-barn som motiv, har jeg valgt å trekke dem inn her fordi de begge har et abjekt uttrykk som fremkaller ubehag og til og med avsky som Bairs serie også vakte hos enkelte anmeldere.⁸⁰ Likeledes er Shermans motiver hentet fra hverdagssituasjoner som en strand eller deler av en kvinnekropp, og dermed fri for politisk innhold, som var den dominerende feministiske kunstpraksis på 70-tallet.

En annen kjent feministisk kunstner Kiki Smith uttrykker også i et abjekt formspråk denne vendingen mot en deidealisert kvinnekropp, gjennom verket *Tale* (1992). Det viser en robust kvinneskikkelse som står på knærne med armene foran seg støttende på bakken. Ut av hennes bakpart henger det en lang form, en tarm som er vrent ut og den brune fargen gir assosiasjoner til avføring. Den lange halen har noe tvetydig ved seg og kan også ligne en navlestreng. Denne deidealiserde kvinnekroppen og kvinnen beskrevet som biologisk vesen, gjenfinnes også i ett av verkene i Bairs serie hvor ”kroppen vises med innsiden ut”. Med det menes at en uformelig livmor og et navlestrenglignende rør slynger seg rundt bein og foran magen på morens kropp.

Britiske Tracey Emin, f. 1963 har laget en rekke filmer, videoer og tegninger med feministisk innhold. Som følge av hennes omfattende selvbiografiske og til tider direkte selvutleverende kunstproduksjon, er blant annet verket *Everyone I have slept with fra 1963 til 1995* (ill. 14) hvor hun broderte inn på teltduken alle navnene hun hadde delt seng med fra elskere til søsken, og *My bed* fra 2000 (ill. 15), som viser hennes egne eiendeler som ligger strødd i og utenfor sengen. Selv om ingen av disse to verkene tar opp forholdet mor-barn, problematiser de kvinnelige erfaringer, og gir det et selvbiografisk innhold som var et fellestrekk for neofeminismen.

⁸⁰”Denne uken åpnet billedkunstner Vanessa Baird (38) en utstilling om mor og spedbarn som kan få mang en barnefar til å bli hjemme fra kontoret.” Lasse Lønnebotn, VG, 20.04. 2002,46.

Som i min beskrivelse av Bairds verker, har Emin også et verk som tar opp kvinnen som reproduserende vesen sett i forhold til kroppsvæsker. Det er monoprinten *Terrebly wrong*. Verket viser en høygravid kvinne med adskilte ben og mellom bena i en dam av kroppsvæsker kan man skimte konturer av et lite foster. Selv om kvinnefiguren på tegningen ikke er avtegnet med likhetstrekk til kunstneren selv slik tilfelle er med Bairds verk, viser tittelen på bildet *Terrebly wrong* Eminns personlige forhold til hendelsen. Og hennes ønske om å beskrive den ved hjelp av kroppslige avfallstoffer, noe som dette sitatet ytterligere bekrefter.

[...]- her legs are open and her body expels an abortive, squiggly pile of blood, shit or semen.⁸¹

Fremstillinger av abort har vært gjort tidligere i kunsten, det nye er at de neofeministiske kunstnerne står frem med sin personlige erfaring rundt hendelsen. Dessuten kan en fødsel som begrep også tolkes som en abjekt handling fordi det betyr at en kropp river seg løs fra morskroppen.

Felles for de omtalte verkene av Sherman, Smith og Emin er at det selvbiografiske har en sentral rolle, kombinert med at kroppslige erfaringer rundt kvinnen som seksualvesen eller hennes reproduserende evne vist gjennom kroppsvæsker, også problematiseres. Og sist men ikke minst, deres behov for å kvitte seg med kroppsvæsker som vi normalt forbinder med noe frastøtende, er også fremtredende. Disse karakteristika viser også fravær av fremstillinger av politiske kvinnespørsmål som dominerte 70-tallets feministiske kunstpraksis.

4.3.2. Skandinaviske feministiske kunstnere

Siden Baird er vokst opp og arbeider i Norge, finner jeg det naturlig også å undersøke eventuelt slektskap med skandinaviske feministiske kunstnere. Som nevnt innledningsvis har jeg ut fra fokus på mor-barn forholdet, trukket frem to kunstverk *Elise og Marlon* (ill. 12) og *Ellen Key* fra 2002 (ill. 13) av henholdsvis Eline Mugaas og Catti Brandelius. I fotografiet *Elise og Marlon* (2002) portretterer Eline Mugaas en kvinnelig kunstner i et

⁸¹ Mandy Merck and Chris Townsend, *The art of Tracey Emin*, (London: Thames & Hudson, 2002), 114.

atelier sittende med et barn på fanget. Fotoet viser en mor som akkurat har ammet barnet sitt. Bak dem henger et hvitt lerret som er en del av et interiør i et fotoatelier, og stolen de sitter på er en regulerbar arbeidsstol. Forholdet mor-barn beskrives ut fra en ammesituasjon som er hverdagen for de fleste mødre i svangerskapspermisjon. Ut fra at kunstneren selv hadde svangerskapspermisjon på den tiden, vet vi at motivet er selvbiografisk.⁸² Samtidig viser rammen rundt denne hverdagssituasjonen at det er morens arbeidsplass. Det plasserer bildet på enkel og megetsigende måte inn i diskusjonen rundt forholdet mor-barn og karriere/yrkesidentitet. Denne problemstillingen er også aktuell i ett av Bairds verker som jeg vil komme tilbake til i analysen.

Når den feministiske kunstneren Catti Brandelius i videoen *Ellen Key (2001)* beskriver sitt mor-barn forhold, triller hun iført en tiara, en barnevogn stappfull av bleier og handleposer. Mens hun går med vognen forteller hun om en hverdag som mor til et kolikkbarn. Denne realistiske mor-barn situasjonen er en skjebne som også mange andre småbarnsforeldre har erfart, men som kun sjelden er dokumentert kunstnerisk. Med en slik fremstilling av forholdet mor-barn kan verket også leses som morens refleksjoner rundt dette forholdet og en avidealisering av morsmyten.

Selv om mediet Baird, Mugaas og Brandelius bruker for å uttrykke sitt mor-barn forhold er ulik,⁸³ har de alle tre til felles at de beskriver sin hverdagsituasjon med barn og sine selvbiografiske erfaringer rundt den. Ved at de også setter søkelyset på de utfordringer en morsrolle kan være i forhold til kunstneridentitet og karriere, eller som Brandelius utfordrer stereotypene rundt morsrollen, er de også eksempler på den neofemistiske kunstpraksis hvor det selvbiografiske sto i fokus.

4.5. Postmoderne feminisme

Utover på 2000-tallet dukker det opp en ny retning innen feministisk kunst som har fått navnet postmoderne feminisme. Den utfordrer fortsatt de polerte fremstillingene av mor-barn forholdet, men det kommer inn nye elementer. Postmoderne feminisme beskjeftiger den seg med måten kvinner blir representert på i media og i populærkulturen. Cindy

⁸² Karin Hindsbo, "Kunst kjønn og likestilling i Scandinavia", i katalogen *The beginning is always today. Contemporary art in Scandinavia*, (Sørlandets Kunstmuseum, 2013), 80.

⁸³ Baird bruker tegninger og akvareller, Mugaas foto og Brandelius video.

Sherman hører også hjemme i denne perioden med for eksempel serien *Untitled Film Still* (ill. 16) som viser hvordan ulike kvinnetyper ble fremstilt i Hollywood fotografier. Den postmoderne feminismen omfatter også mer globale problemstillinger som hvordan vi ser på ikke-vestlige kulturer.

Noe av bakgrunnen for dette 'utvidete' begrepet av feministisk kunst er tanken om at det feministiske uttrykket i kunsten bør ta nye former i takt med det samfunnet det er en del av. Det at den postmoderne feministiske kunsten ikke handler så mye om kvinnen som biologisk og anatomisk skapning, men like mye om de forutsetninger som kvinner – og menn lever under, finnes det mange eksempler på i dagens kunstpraksis. I det nye årtusenet handler det om å bryte ned strukturer i dagens samfunn som låser, underordner eller ekskluderer grupper av mennesker.⁸⁴ Med andre ord kan den orientere seg fra det nære med utgangspunkt i personlige erfaringer mot det globale og strukturelle.

Et eksempel på globale problemstillinger innen den postfeministiske kunsten kan være mediestuntet til den norske kunstneren Vibeke Tandberg *Ettermæle* fra 1994 (ill. 17). Det består av en rekke manipulerte bilder som viser en vestlig selvforståelse og holdning til andre kulturer. I fotoserien fremstiller kunstneren seg som den selvoppofrende hjelpepleieren som viet sitt liv til Afrika, men døde etter en mystisk sykdom, og deretter setter inn sin egen dødsannonse i avisen. Dødsannonsen etterfølges av lovprisende nekrologer. Verket kan leses som en nedlatenhet, og ovenfra og ned holdning overfor andre kulturer. På tross av at Tandberg laget dette arbeidet allerede på midten 90-tallet, tidligere omtalt som neofemininsimen med hovedfokus rundt det selvbiografiske og hverdagslige, har jeg likevel valgt å inkludere verket som et eksempel på postmoderne feminisme fordi det er et uttrykk for den globale feminisme som utfordrer vestlige tilnærmelser over ikke-vestlige kulturer.⁸⁵

Utover på 2000-tallet ser vi også belegg for verk som prøver å punktere det dominerende maskuline blikket og dermed bane vei for nye former for hvordan kvinner blir representert.

⁸⁴ Karin Hindsbo, *The beginning is always today. Contemporary feminist art in Scandinavia*, katalog, (Sørlandets kunstmuseum, 2013), 16.

⁸⁵ Dette eksemplet illustrerer også samtidig at det ikke er vanntette skott mellom de ulike periodene i feministisk kunst. Selv om et verk er laget under den neofeministiske perioden på 90-tallet, kan verket som i dette tilfellet være et eksempel og passe inn i den postfeministiske perioden. Men ser man feministisk kunst under ett, som en fellesbetegnelse og uttrykk for personlige erfaringer eller et ønske om å utfordre vestlige tilnærmelser til ikke-vestlige kulturer, blir det legitimt å inkludere verket *Ettermæle* som et eksempel på nettopp det.

I essayet «Visual Pleasure and narrative Cinema» (1975) argumenterte den engelske filmteoretikeren Laura Mulvey for at blikket; det vil si den fremstillingen vi får gjennom bilder og klassiske Hollywood filmer, er utpreget maskulint.⁸⁶ Det er en teori som siden er hyppig brukt innenfor feministisk litteratur, film og kunst. Cindy Shermans serie *Untitled Film Still* som allerede nevnt, kan trekkes frem i den sammenheng, selv om hun utforsket den tematikken allerede i perioden 1978-79.

For å vise hvor omfattende det postfeministiske kunstbegrepet kan være, vil jeg trekke frem Mari Slaattelids verk *The voice. Women pretending to be a painting* fra 1998 (ill. 18) som fremstiller en kvinnelige figur som går i ett med landskapet, Slaattelid synes å ta diskusjonen rundt kjønn og representasjon i maleriet ett skritt videre.⁸⁷ Kunsthistoriker Karin Hindsbo hevder at Slaattelid ikke bare maler bildet, men ved å male seg selv inn i verket, prøver å bli et maleri.⁸⁸ Her er det nødvendig å presisere at landskapsmaleriet i malerkunsten ofte er knyttet til kvinnekroppen som en metafor for det, og på den bakgrunn blir Slaattelids landskap et bilde på kvinnelig presentasjon i kunsten, som en av flere retninger innen den postfeministiske tradisjon.

Det hører også innunder den postmoderne feminismen et oppgjør med stereotypier om hvordan kvinner skal fremstå og oppføre seg. Et kunstverk på 2000-tallet som ironiserer over de idylliske kvinnebildene som visualiseres gjennom blader, på film og i reklamen er Jannicke Låkers video *Sunday Mornings* fra 2008 (ill. 19). Den fremstiller en beruset kvinne som raver rundt i rommet mens hun gjør tapre forsøk på å få av seg klærne. Hennes oppførsel bryter med de vante forestillinger for hvordan en kvinne skal oppføre seg og leker med våre tabuer rundt det.

4.6. Kristeva og feminisme

”Å tro at man ”er en kvinne”, er nesten like absurd som å tro at man er en mann. Jeg sier nesten fordi det fortsatt er mye kvinner ikke har oppnådd: retten til abort og prevensjon, statsfinansierte barnehager, likhet i forhold til arbeid osv.”⁸⁹

Julia Kristeva

⁸⁶ Hindsbo, *The beginning is always today. Contemporary feminist art in Scandinavia*, 20.

⁸⁷ Ibid., 21.

⁸⁸ Ibid., 118.

⁸⁹ Birgit Schippers, *Julia Kristeva and feminist thought*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 36.

”Vi er kvinner” kan dermed brukes for å oppnå formelle rettigheter, men på et dypere plan har ikke alle kvinner en felles plattform som at de er undertrykt. Kristeva mener derimot at kvinneundertrykking er en del av et større hele og feminismen bør derfor ses i sammenheng med all undertrykking som klasse, etnisitet og sosial legning. Hun betegner seg selv derfor ikke som feminist fordi hun mener at ”Kvinnen er nettopp aldri det”, og begrepet ’kvinnen’ finnes ikke som noe annet enn et strategisk politisk begrep i kampen for fri abort og prevensjon osv. som overnevnte sitat viser. I sitt essay *Woman’s Time* deler hun feminismen inn i tre generasjoner. Den første generasjonen kjempet for egalitære rettigheter i forhold til menn. Det sammenfaller på mange måter med den feministiske kunsten på 70-tallet hvor politiske kampsaker sto øverst på den feministiske agendaen.

Andre generasjon feminister kaller hun forskjellsfeminister på den måten at de ønsket å fremheve ulikhetene mellom kvinner og menn i forhold til makt og sosiokulturelle forhold.⁹⁰ Hun anerkjenner det begge disse generasjoner feminister har oppnådd, men kritiserer dem for å se bort fra i de individuelle forskjeller mellom kvinner, og at subjektet og identitet ikke er fastlagte størrelser, men et dynamisk subjekt – i – prosess. Det er for Kristeva også her avgjørende å ha fokus på individ og ikke på gruppe. Så selv om Kristeva ikke betegner seg selv som feminist, har hun vært en stor inspirasjonskilde for feministisk teori. Blant annet fordi hun var den første som startet å bruke psykoanalytisk teori rundt analyse av moderskapet, og teoretiserte dette forholdet ved å utvikle en egen teori som hun kalte abjektteorien.

Tredje generasjon av feminismen mener hun, bør begynne å diskutere og anerkjenne moderskapet som et viktig aspekt ved feminismen. Interessen bør ligge rundt godkjenning av seksuelle forskjeller, hvor moderskapet er en viktig faktor for å viderututvikle en teoretisk diskusjon rundt moderskapet. Hun sier rett ut at i den vestlige verden, er det ikke først og fremst kvinnen som undertrykkes, men moderskapet og det at kvinnen reduseres til ren reproduksjon.⁹¹

Men hvorfor er en diskusjon rundt moderskapet en så viktig del av Kristevas feminismeforståelse?

⁹⁰ Schippers, *Julia Kristeva and Feminist thought*, 38.

⁹¹ Owesen, ”Julia Kristeva en kort introduksjon”, *Agora*, 10.

Årsaken til det er at hun setter moderskapet i forbindelse med at vår forståelse av vår kultur, og den ikke er mulig å forstå uten å ha forstått moderskapets betydning for subjektdannelsen. Moderskapet er den realiserste menneskelige splittelse, den-andre- i- meg. Denne to-i-en eller den- andre- i-meg, hevder Kristeva burde utgjøre modellen for alle mellom menneskelige relasjoner, fordi subjektet er aldri adskilt fra den andre. Moderskapet utgjør dermed en etisk relasjon, foruten at den viser til kvinnens reproduserende evne. Men hva med de kvinner som velger å ikke få barn, er de da ufullstendige kvinner? Kristeva besvarer det med å hevde at det også fins en symbolsk moderskap som for eksempel finnes i læreryrket eller i omsorgsyrker eller også i kvinnens personlige liv.⁹² På den måten transformerer Kristeva biologibegrepet til også å omfatte representasjon og etiske tanker rundt Den andre. Dette siste argumentet hos henne finner jeg noe uklart og vel filosofisk begrunnet, men jeg tar det likevel med som et bevis på at moderskapet også kan tolkes symbolsk, og at hun ikke ønsker å diskriminere kvinner som ikke har opplevd et mor-barn forhold.

Kristeva advarer imidlertid mot å gjøre feminisme til en religion. I det ligger faren for at det blir en sekt og dermed fjerner seg fra samfunnet. Hun ønsker dermed ikke å marginalisere, men å heve det marginales status og redde det fra dets isolerte tilværelse og som kulturens Annen, eller eksiltilværelse som hun beskriver i «Dissidenten – en ny type intellektuell».⁹³ På den måten skiller hun seg fra den type feminisme som avviser språket som patriarkalsk og ønsker å etablere et unikt kvinnelig språk som blant annet franske Héléne Cixous og Luce Irigaray gjør. Det er ikke enkelt å gripe Kristevas feminisme syn fordi det så er sammenvevd i filosofi, psykoanalyse og lingvistikk. Et eksempel på det er når hun knytter femininitet og maskulinitet ikke opp mot biologisk kjønn, men mot språket.

It is the link with semiotic and the symbolic that defines femininity and masculinity respectively.⁹⁴

Det at det feministiske virkefeltet burde utvides til å undersøke språket som medvirkende i dannelsen av kjønnsidentiteter er forståelig ut fra hennes bakgrunn som lingvistiker. Jeg

⁹² Schippers, *Julia Kristeva and feminist thought*, 94.

⁹³ Owesen, *Julia Kristeva – en kort introduksjon*, 7.

⁹⁴ Schippers, *Julia Kristeva and feminist thought*, 42.

skal ikke kommentere den tesen ytterligere da det faller litt utenfor rammen av mine hovedproblemstillinger. Når jeg valgte å ta med dette sitatet, var det for å vise hvor omfattende og sammensatt feminismespørsmålet kan være.

Kapittel 5. Analyse av mor-barn forholdet i serien

5.1. Innledning

Objektet for min analyse er mor-barn forholdet i Baird fem utvalgte verk fra serien *You can't keep a good rabbit down*. Tema i det følgende er på hvilken måte Julia Kristevas abjektteori kan anvendes i tolkningen av Bairds verker for bedre å forstå det mor-barn forholdet som fremstilles der. I dette arbeidet har kunsthistoriker Jon-Ove Steihaugs todeling av abjektteorien i materielle og strukturelle termer vært klargjørende fordi de kan brukes til å forklare de ulike årsaker til at mor og barn kvitter seg med kroppsvæsker. Det første perspektivet, når barnet kvitter seg med oppkast, urin eller snørr forstås disse ut fra sin materielle struktur. Mens det andre perspektivet, refererer seg til en strukturell forståelse av teorien som at morens abjeksjon ikke skal tolkes ut fra fravær av renhet eller sunnhet, men ut fra det som rokker ved en identitet og som ikke respekterer grenser. Det er med andre ord flere faktorer som er knyttet til begrepet abjekt, utenom den materielle forståelsen av det urene.

Parallelt med analysen av mor-barn forholdet i de fem utvalgte verkene i serien, vil jeg prøve å besvare på hvilken måte serien kan settes inn i en feministisk tradisjon ut fra en sammenligning med utvalgte feministiske kunstnerskap i kapittel 4. I denne sammenligningen vil fokus være på fremstillinger av det selvbiografiske og hverdagslige fordi det står sentralt i verkene i i Bairds serie. Jeg vil også komme inn på seriens fremstillingsform i forhold til andre feministiske kunstnere. Dessuten vil jeg bringe inn Kristevas syn på moderskapet og hennes syn på feminisme siden Bairds serie også diskuteres i forhold til det.

Men hovedfokus i analysen vil imidlertid være å vise hvordan Kristevas abjektteori kan brukes og være med på å gi en dypere forståelse av Bairds fremstilling av mor-barn forholdet.

5.2. Morens forhold til barnet

Når moren i *Verk 1* kaster opp foran barnet sitt, går hun over en grense. En bokstavelig grense ved at en kroppsvæske forlater kroppen, og en symbolsk grense i forhold til barnet og hennes morsrolle som omsorgsperson og autoritetsfigur. Hva kan årsaken til hennes handling være?

I følge Kristevas strukturelle analytiske anvendelse av abjektteorien som uttrykker at hvis noe rokker ved en identitet og jeget føler seg truet av noe innenfra eller utenfra, da gjør det et opprør. Og det gjør det ved å kvitte seg med en kroppsvæske. Jeget er i dette tilfellet moren, og det overveldende som påføres henne er hennes morsidentitet. Denne nye identiteten oppstår i det øyeblikket barnet forlater morens kropp og hun blir noe hun ikke kan rømme fra. Samtidig og parallellt med det har hun sin kvinneidentitet, og denne overgangen er for noen kvinner så stor at det har fått en egen diagnose innen psykiatrien som kalles fødselsdepresjon. Jeg har ikke grunnlag for å hevde at moren i *Verk 1* uttrykker fødselsdepresjon, men at hun har gått over en grense ved å kaste opp foran barnet sitt, kommer til uttrykk i verket ved at hun med den ene hånden prøver å skjule sin handling. Moren er ”uflidd” kledd med nesten gjennomsiktige klær, noe som står i sterk kontrast til barnets plettfrie påkledning med pyntekjole og pensko med dekor. Hennes fremtoning kan ut fra en symbolsk tolkning være et uttrykk for at barnet har tatt fullstendig kontroll over moren, og nå ligger hun utslitt tilbake i en forvridd stilling, omgitt av sitt eget oppkast.

Denne fremstillingsformen tyder på en avidealisering av morsrollen og myten om morslykke. Hennes naturlige autoritet i forhold til sitt barn fremstår dermed gjennom dette verket som en illusjon. Løsrivelsen fra stereotypier omkring mor-barn forholdet vil jeg komme tilbake til i forbindelse med analysen rundt å sette serien inn i en feministisk tradisjon.

Når moren i *Verk 4* kvitter seg med en kroppsvæske ved å forlate en stol full av urin, tolker jeg at hennes handling også i det tilfelle at det ikke har å gjøre med med fravær av renhet. Det er med andre ord de strukturelle termene i abjektteorien som igjen åpner for en forståelse av at noe rokker ved en identitet uten at det respekterer grenser, plasser eller regler. Men i *Verk 4* er det ikke hennes kvinneidentitet i forhold til morsidentiteten som settes i spill. Denne gang er det hennes morsrolle i forhold til hennes kunstneridentitet som utfordres og som ligger til grunn for hennes opprør.

Det at det verken er kvinnens kvinne- eller morsidentitet, men hennes kunstneridentitet som tematiseres i *Verk 4*, kan forklares ved at hun i dette verket fremstår med mye større selvsikkerhet enn i de andre verkene. Det vises gjennom hennes robuste og høyreiste holdning idet hun reiser seg og med bestemte skritt går bort fra stolen full av urin, uten å se seg tilbake. At hun i dette verket fremstår med en ny identitet bekrefter også hennes lyse hårfarge og lange flette i motsetning til hennes eget mørke korte glatte hår. Kort sagt en ny identitet er i anmarsj. Dessuten er barnet fraværende i dette verket. Det tolker jeg som at hennes morsidentitet her er kommet i skyggen.

Men hvorfor kan det være at det er hennes kunstneridentitet som står frem her? Riktignok fremstår hun med en helt ny selvsikkerhet i forhold til når hun er sammen med barnet hvor hun enten ligger i en forvridd stilling på gulvet (*Verk 1*) eller sitter utslitt med hendene i fanget som i *Verk 2*. Men kan det på bakgrunn av disse visuelle fremstillingene antas at det er hennes kunstneridentitet som har trått frem?

I følge Kristeva har kunsten overtatt religionens plass i samfunnet fordi det har foregått en sekularisering av samfunnet i store deler av den vestlige verden. Det betyr videre at kunsten blir et sted hvor man kan oppnå katarsis og renselse ifølge Kristeva⁹⁵. Da serien er selvbiografisk og moren i serien i virkeligheten er kunstner, kan hun ut fra en symbolsk tolkning også være et uttrykk for kunsten. Siden moren i dette verket etter å ha kvittet seg med en kroppsvæske, går høyreist og med bestemte skritt bort fra den våte stolen, leser jeg det som uttrykk for at hun gjennom sin kunst har oppnådd en form for renselse.

Den strukturelle urenheten som moren fremviser i *Verk 1* og *Verk 4* ved å kaste opp eller urinere i en stol, kan i følge Kristeva også tolkes ut fra en antropologisk innfallsvinkel. I den sammenheng bygger Kristevas abjektteori på antropologen Mary Douglas forestillinger rundt urenhet og renselsesritualer. I følge Douglas er ikke urenhet en egenskap i seg selv, men henviser til det som forholder seg til symbolske grenser og avgrensing av et system.⁹⁶ Jeg tolker grense i dette tilfelle som den situasjon morsidentiteten hennes overskrider, når hun i *Verk 1* og *4* kvitter seg med en kroppsvæske fordi hun deles mellom ulike identiteter som kvinne.

⁹⁵ Kristeva, "Fra Pouvoir d' horreur. Essai sur l'abjection (1980)" i *Estetisk teori. En antologi*. 410.

⁹⁶ Kristeva, *Fasans makt*, 91.

Det er med andre ord flere årsaker til at moren kvitter seg med kroppsvæsker som at hennes kvinneidentitet utfordres i *Verk 1* fordi morsrollen er noe hun ikke kan flykte fra, mens når hun kvitter seg med en kroppsvæske i *Verk 4* transformeres hennes morsidentitet til hennes kunstneridentitet. Grunnen til at hun etter å kvittet seg med en kroppsvæske i *Verk 4* fremstår med høyreist og selvsikker holdning, tolket jeg ut fra at Kristeva hevdet at det i dag er gjennom kunsten og ikke religionen at en renselse oppnås. Dessuten kunne morens ønske om kvitte seg med en kroppsvæske ut fra en antropologisk tolkning, være et uttrykk for et system som hun prøver å bryte ut fra.

Når vi vet at det er flere faktorer som gjør at abjeksjon hos mor eller barn kan oppstå, sier Kristeva også noe om når den slutter å finne sted?

Abjection falls away once meaning takes hold. It is experienced only if the other has settled in place instead of what will be 'me'. 'Not at all an other whom I identify and incorporate, but an other who precedes and possesses me'. (Kristeva 1982:13)⁹⁷

I denne sammenhengen tolkes morens abjeksjon som en metafor for at hun føler at barnet eier henne og for å finne tilbake til sin kunstneridentitet måtte hun gå over en grense og kvitte seg med en kroppsvæske. Og da kunsten ifølge Kristeva har overtatt religionens plass i samfunnet, oppnådde hun en renselse. Blir kunsten på den måten et uttrykk for at abjeksjonen har opphørt?

bare kunsten kan dvele over abjeksjonen og dermed overkomme frykten. Kristeva beskriver kunstneren som en fobiker som lykkes i denne metamorfosen for ikke å dø av frykt, isteden kommer han til live gjennom tegn. (Kristeva 1982:38)⁹⁸

Dette sitatet hentet fra Toril Mois «The Kristeva Reader» viser at ifølge Kristeva er abjeksjon, kunstnerens måte å holde frykten på avstand, og morens abjekte handling blir med en slik tolkning en metafor for å holde denne frykten på avstand.

⁹⁷ Barrett, *Kristeva Reframed*, 99.

⁹⁸ Barrett, *Kristeva Reframed*, 102.

5.2.1. Moren og melankoli

I *Verk 2* beskrev jeg at morens ansiktsuttrykk som at hun stirret med et tomt blikk ut i rommet. Jeg tolker at det også kan være et tegn på nedstemthet eller melankoli. Kristeva hevder at melankoli kan føres tilbake til moderskapet fordi det kan ha sammenheng med forstyrrelser i subjektets abjeksjonsfase. Med det menes at hvis barnet nekter å godta tapet av moren, og språket som skal kompensere for denne løsrivelsen, ikke gir mening, klarer ikke jeget å bearbeide dette sorgarbeidet som følger med adskillelsen fra moren. Hun kaller derfor mange kunstneriske uttrykk for melankolske fordi det er en måte å bearbeide dette sorgarbeidet på. Da jeg tar utgangspunkt i denne serien som grunnleggende selvbiografisk, tolker jeg morens melankolske uttrykk i dette verket som en metafor for hennes egen kunstneriske drivkraft. Med det menes at morens uttrykk i dette verket reflekterer hennes kunstneridentitet fordi ifølge Kristeva, er melankoli kunstens drivkraft.⁹⁹ Med en slik tolkning kan morens melankolske ansiktsuttrykk i *Verk 2* også leses som et bilde for den kreative prosessen som kunstneren gjennomgår i frembringelsen av et kunstverk.

5.3. Barnets forhold til moren

Mor-barn forholdet i serien har også fokus på at *barnet* kvitter seg med en kroppsvæske som i *Verk 2*. Det kan tolkes ut fra Kristevas abjektteori som at jeget for å bli et subjekt, er tvunget til å kvitte seg med avfallstoffer. I denne fasen etter at det har forlatt morens kropp og før det har fått et språk, er barnet verken et objekt eller subjekt, og befinner seg i det Kristeva kaller abjektfasen. Abjekt kommer som redegjort for tidligere, av det latinske verbet som betyr å kaste fra seg. Denne fasen kjennetegnes ved at individet er i sine drifters makt og det er med andre ord en helt naturlig prosess for barnet å ”kaste fra seg” en kroppsvæske som i dette tilfelle er snørr. Siden denne handlingen ifølge Kristevas abjektteori er en helt naturlig prosess for barnet, forklarer det også til en viss grad hvorfor barnet i *Verk 2* ikke viser noen form for sjenanse rundt sin handling, men tvert imot har blikket festet rett mot betrakteren selv om det ut fra nesen renner snørr i strie strømmer.

Hvorfor mor og barn fremstår ulikt når de kvitter seg med kroppsvæsker ved at moren prøver å skjule det med hånden (*Verk 1*), mens barnet (*Verk 2*) ser rett på

⁹⁹ Julia Kristeva, *Agora*, 10.

betrakteren, kan også bevares ut fra Steihaugs inndeling av abjektteorien i strukturelle og materielle termer. Med det menes at når kroppsvæskene tolkes ut fra sin materielle bestanddel er det fordi de må skilles ut for at jeget skal dannes, som er tilfellet for barnet når det går fra et objekt til subjekt. Mens når kroppsvæsker refererer til truet identitet, system eller orden er det de strukturelle termene i abjektteorien som kommer i spill og som jeg forklarte var tilfelle under morens forhold til barnet i *Verk 1* og *Verk 4*.

5.4. Morskroppen og forholdet mor-barn

Når *Verk 5* i Bairds serie viser morens kropp, er den ”sett innenfra og ut” ved at kroppens indre kvinnelige organer som livmor og navlestrenglingnende rør kveiler seg rundt begge beina og på utsiden av magen som en munn – anus akse. Navlestrengen er den kroppslige forbindelseslinjen som transporterer mat mellom mor og barn så lenge barnet er en del av morens kropp. Moren blir dermed den livgivende person for det preødipale barnet. Selv om barnet ikke er direkte til stede i dette verket, kan det enorme livmorlignende elementet på utsiden av morskroppen tyde på at det ligger et foster inni dette hulrommet. Dette stumme hulrommet kaller Kristeva chora, som er den greske betegnelsen for et lukket rom og livmor.

Kristeva hevder at allerede i dette preødipale stadium er det en mental forbindelse hvor barnet er i stand til å registrere de første språklige signaler som vil komme som lyder, stemmer, tonefall etc. Det kan leses som et en non-verbal, men like fullt kommunikasjon mellom mor og barn fordi det fanger opp lyder, melodier og de toner som moren opplever. Eller som Kristeva uttrykker det:

Through the body, destined to insure reproduction of the species, the woman-subject, although under the sway of paternal function, is more of a *filter* than anything else – a thoroughfare, a threshold where 'nature' confronts with 'culture'.¹⁰⁰

Morskroppen fungerer altså som en terskel mellom natur og kultur ved at disse lydene, stemmene og musikken avleirer seg hos det preødipale barnet mens det ennå er en del av

¹⁰⁰ Julia Kristeva, ”Desire in english. A semiotic Approach to Litterature and Art”, (New York: Columbia University Press), 1980, 48.

morens kropp. Dette preødipale forholdet har stor betydning for subjektets fremtid, ifølge Kristeva. Derfor er morskroppens reproduserende evne noe langt mer enn bare natur. Med en slik tolkning og viktigheten av morskroppen som et bevis for at mor-barn relasjon starter allerede mens barnet er en del av morens kropp, kan *Verk 5* leses som en diskurs i debatten rundt morskroppen som både natur og kultur.

Men er det mulig å teoretisere omkring et førspråkelig og preødipalt stadium som tilhører subjektets ubevisste fortid? Hvordan kan man med sikkerhet vite at barnet før det har forlatt morens kropp allerede "tar del i" moren som kulturelt vesen og at moren også blir en kulturfaktor for barnet?

I følge førsteamanuensis i vitenskapshistorie og kjønnsstudier ved Harvard University Sarah S. Richardson, viser nyere forskning at mors påvirkning på fosteret er høyst reell. Richardson jobber for tiden med et bokprosjekt om forbindelsen mellom mor og foster og mener at den står i en særstilling.¹⁰¹ «[...] det din mor opplevde under graviditeten påvirket deg, og påvirker dermed utviklingsmiljøet du har å tilby ditt foster i din mage».¹⁰² Det tyder på at Kristevas teoretisering og vektlegging av morens påvirkning i barnets preødipale fase også har nyere vitenskapelig belegg. Dessuten er psykoanalysen hennes metode for nå frem til pasientens underbevissthet. Kristeva illustrerer viktigheten av denne fasen, gjennom nødvendigheten hos mange av hennes pasienter til å vende tilbake til dette stadium før de kan utvikle seg mot et selvstendig subjekt. Vi kan dermed ut fra en symbolsk tolkning forstå *Verk 5* på den måten at det også fremstiller en *kulturell* forbindelseslinje mellom mor og barn i barnets preødipale fasen.

5.4.1. Kvinnekroppen som symbolsk meningsstruktur

Morens positur i *Verk 5* med bena godt fra hverandre signaliserer også åpenhet og det uavgrensede. Antropolog Jorun Solheim hevder i boka *Den åpne kroppen* at "kroppen er full av åpninger hvor det indre tyter ut og det ytre kommer inn."¹⁰³ Disse kroppsåpninger hos kvinnen kan også settes inn i en symbolsk meningsstruktur hvor det urene kobles til kvinnekroppen. Kroppsåpningene marker grenseemner og kan leses som et uttrykk for

¹⁰¹ Ida Irene Berstrøm, ida@kilden, forskningsradet.no, (03.04.2014) *Med fosteret i fokus blir kvinnekroppen en beholder*, Nyhetsbrev fra Kilden (informasjonssenter for kjønnsforskning), 8.4. 2014.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Solheim, *Den åpne kroppen*, 69.

abjeksjon. Solheims hypotese er at alle kulturer til en viss grad sorterer ut det grenseløse mot det avgrensede med referanse til kjønn og kropp, og at i vår kultur sammenfaller det grenseløse så å si helt med det kvinnelige.¹⁰⁴ I samfunn der de religiøse forbudene står sterkt og ritualiseringen av det urene forekommer, etterfølges det ofte av at kjønnene holdes adskilt ifølge Kristeva. Her tar hun utgangspunkt i antropologen Douglas tolkning av det urene i religionshistorien som betyr menn gis rettigheter over kvinnene.¹⁰⁵ Og den makt morsfunksjonen innehar, det å være mor, kvinne og ansvarlig for reproduksjon, ønsker bibelteksten å undertrykke.

Denne kjønnsdelte forbindelsen mellom det urene og kvinnens reproduktive evne har paralleller til Kristevas argumenter om at det ekskrementale som urenhetskategori har sitt opphav i det moderlige. Hun mener som tidligere nevnt, at Mosebøkens forskrifter er gjennomsyret urenhetsstradisjoner og at det har sine røtter i fortrenging av den livgivende moren som bevis for reproduksjon. I Mosebok: 3 gjengir hun i den forbindelse at ved fødsel behandles kvinnen uansett som uren etter at hun har født. Men på forskjellige måter ettersom hun har født en jente eller guttebaby som redegjort for tidligere. På en direkte og utilsørt måte kobles også her moderskap og urenhets og det konfronterer religionens (og samfunnets) negative holdning til den reprodukerende kvinnekroppen. *Verk 5* kan som en reaksjon på en slik stigmatisering av den livgivende kvinnekroppen være et uttrykk for å ta morens reprodukerende evne tilbake, og ut fra at livmoren inneholder et barn, kan verket også tolkes som et forsvar for den preødipale non-verbale kommunikasjonen mellom mor og barn.

5.5. Mor-barn forholdet og neofeminisme

Et kjennetegn innen den neofeministiske kunsten var fokus på beskrivelser av hverdaglige situasjoner i motsetning til den politiserende feminismen som lå forut for neofeminismen. Når Baird beskriver sitt mor-barn holder hun seg derfor innenfor en hverdagslig tematikk, fordi morsrollen er noe mange kvinner har et forhold til. En sammenligning mellom Bairs serie og andre feministiske kunstnerskap som Catti Brandelius og Eline Mugaas viser at mor-barn tematikken også var aktuell hos andre feministiske kunstnere. Selv om både

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Kristeva, *Fasans makt*, 95.

Brandelius og Mugaas gjør et opprør mot stereotypiene i mor-barn forholdet eller fremstiller konflikten mor/ karriere i henholdsvis *Ellen Key* og *Elise og Marlon*, er det stor variasjon i deres, inklusiv Bairds, fremstillingsform av dette forholdet. Mens Bairds figurer uttrykker seg gjennom å kvitte seg med kroppsvæsker, parafraserer Brandelius over de forventninger som barneoppdragen og forfatter *Ellen Key* skapte gjennom sine bøker rundt forholdet mor-barn. Ved å iføre seg en tiara alias Miss Universe ropte hun ut at morsrollen ikke var slik Ellen Key hadde beskrevet den. Hennes fremstilling kan tolkes som at moderskapet oppleves som strengt definert og at de samfunnsmessige forventningene rundt morsrollen virker stigmatiserende på morsidentiteten, noe Bairds serie på sin måte også kan tolkes som. Når Eline Mugaas i *Elise og Marlon* på direkte måte tar opp konflikten mor/kunstnerisk karriere, tolker jeg det som en parallell til Bairds fremstilling av sin morsidentitet som kommer i spill med hennes kunstneridentitet i *Verk 4*.

Ett annet kjennetegn innenfor neofeministisk kunst var utstrakt bruk av selvbiografisk materiale. I Bairds serie viser det seg når moren er avtegnet med mange trekk til felles med kunstneren selv, samt at ett av verkene er oppkalt etter hennes egen datter, Kathlyn. Når kunstneren i forbindelse med at serien utkom, uttalte i et intervju i Tegnerforbundets blad «Numer»¹⁰⁶ ”jeg bruker sine erfaringer som kvinne”, tolker jeg det som en bekreftelse på at hennes beskrivelser av mor-barn forholdet serien kan oppfattes som selvbiografisk.

5.6. Moderskapet og Kristeva

*Moderskapet kan til en viss forstand oppheve fastlåste ideer og få i gang omløp i pasjonen mellom liv og død, mellom meg og den Andre, kultur og natur, partikularister og etikk. Moderskapet er langt fra en motsetning til kreativitet og narsissismens og selvfornektelse...*¹⁰⁷

Å diskutere moderskapet som en viktig del av kvinnelig identitetsproblematikk, står også sentralt hos Kristeva. Blant annet fordi hun mener at religionen ved fremstillingen av Maria og Jesusbarnet har gjort denne relasjonen til noe rent og hellig. I forbindelse med denne dyrkingen rundt Mariamyten har hun laget en inngående analyse av den i sitt essay «Stabat

¹⁰⁶ *Numer* nr 4, 2010, 15.

¹⁰⁷ Julia Kristeva, ”En ny type intellektuell: Dissidenten”, i *Julia Kristeva*, ansv. red. Ingeborg W. Owesen, 27.

Mater». Det faller utenfor rammene av denne oppgaven å gi en inngående beskrivelse av hennes synspunkter rundt Mariamyten, men jeg skal likevel gjøre en kort redegjørelse av den siden den har en viss relevans i forhold til både *You can't keep a good rabbit down* og *Post Partum Document 1-6*. Kristeva hevder nemlig at når katolisismen gjør moren gjennom Jomfru Maria til noe hellig, er det på ingen måte frigjørende for kvinnen fordi å både å være mor og jomfru er en umulighet. Hun fungerer derfor som kvinneideal undertrykkende. Baird og Kellys serie kan også tolkes som et uttrykk for en nyansering av den kristelige ikonografis helligjøring av mor-barn relasjonen.

Sherman reflekterer også over Mariamyten og jeg har derfor valgt å dra inn *Untitled 216#* som et eksempel på hvordan en feminist kan fremstille denne mor-barn relasjonen. Fotografiet viser en Mariaskikkelse med krone på hodet og et lite barn på armen som trolig skal fremstille Jesusbarnet. Verket er til forveksling lik Leonardo da Vincis sitt ”*Madonna Litta*” (ca 1490) som viser den ammende Maria. Men i motsetning til da Vincis bilde hvor Maria ser hengivent ned på Jesusbarnet, er der ingen blikkontakt mellom mor og barn i *Untitled 216#* (ill. 8). Shermans verk kan derfor tolkes som et brudd på det naturgitte moderskapet, akkurat som Bairds beskrivelse av mor-barn forholdet i serien. Noe som forsterker Shermans problematisering av morsidentiteten er, at i motsetning til *Madonna Litta* hvor barnet holder kjærlig over morens bare bryst, ligger barnet i *Untitled 216#* som en livløs dukke på armen til ”Mariaskikkelsen”. Selve ammehandling som et hellig øyeblikk er altså ikke til stede her. *Untitled 216#* kan derfor leses som en parafrasering av ammebilder og av den religiøse fremstillingen av mor-barn relasjon slik det tradisjonelt fremstilles i kunsten. Det påklistrede svulmende brystet leser jeg som en metafor for den livgivende mor.

Med en slik tolkning viser Bairds *Verk 5* også slektskap med Shermans verk fordi de begge iscenesetter kvinnen som livgivende og biologisk vesen. Dessuten bekrefter *Untitled #216* at Bairds serie også har slektskap med et verk fremstilt av en av de mest anerkjente nålevende feministiske kunstnere.

5.7. Perspektivering av mor-barn forholdet

For å perspektivere Bairds serie i forhold til selvbiografiske fremstillinger av forholdet mor-barn, inkluderte jeg i oppgaven den amerikanske kunstneren Mary Kellys serie *Post*

partum document 1-6 fra midten av 1970-tallet. Den viste ved hjelp av dokumentarisk materiale som spise- og drikkekart alt hva sønnen tok inn av føde over en viss periode. I tillegg samlet hun på barnets skitne bleier og stilte dem ut sammen med det øvrige dokumentasjonsmateriale. Denne fremvisning av kropps-ekskremer i forbindelse med beskrivelser av et mor-barn forhold, viser at Baird ikke er den første med en slik tilnærmelse av mor-barn relasjonen. Men det vi i tillegg vet er at når Kelly stilte ut barnets skitne pleier, var en av grunnene til det at hun var redd for at barnet ikke fikk riktig ernæring fordi hun hadde gått over fra brystmelk til kumelk. Denne sårbarheten som moren også fremviser i hennes forhold til barnet, kan også tolkes som et uttrykk for hjelpeløshet i forhold til sitt barn.

Noe av denne hjelpeløsheten mener jeg gjenfinnes hos moren i *Verk 1* når hun prøver å skjule med hånden for barnet sitt at hun kaster opp, eller når hun i *Verk 2* sitter med hendene i fanget og stirrer tomt ut i det nakne rommet. Refleksjoner rundt disse fremstillingene kan tyde på at både Baird og Kelly viser at moderskapet forstått som en naturlig og instinktiv rolle, er en myte.

Men på hvilken måte gir det mening at beskrivelsen av mor-barn forholdet hos begge uttrykker sårbarhet, og samtidig viser et "opprør" i forhold til mytene og forestillingene rundt dette forholdet?

Jeg tolker det som at når de uttrykker sin sårbarhet i mor-barn forholdet, er den erfarte morsrollen som trer i forgrunnen, mens når seriene samtidig gir uttrykk for et opprør mot morsmytene, forventningene og tilvante forestillinger, er det deres intellektuelle refleksjoner rundt dette forholdet som trer i forgrunnen.

Denne sårbarheten gjenfinnes også hos den feministiske kunstneren Catti Brandelius.

Som mamma i bosatt i Bredäng (betongforstad til Stockholm), følte Brandelius at hun verken klarte eller turde nok. Derfor laget hun seg alter egoet Miss Universum. Miss Universum trenger ikke bli valgt da hun er selvvalgt.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Charlotte Nybråten, *Det private, det personlige og politiske*, fra utstillingskatalogen "The beginning is always today, Contemporary feminist art in i Skandinavia", 2013, 49.

Det viser at også Brandelius som Baird og Kelly, gjør et opprør mot mytene rundt mor-barn forholdet.

5.8. Neofeminismen og kroppen

Vendingen mot kroppen og det kroppslige fikk også en mer sentral rolle under neofeminismen. Amerikanske Kiki Smiths skulptur *Tale* (1992) som tidligere omtalt, viser en kraftig kvinnefigur krabbende på alle fire med et langt brunt 'rør' eller hale etter seg som kunne gi assosiasjoner både til avføring eller navlesgtreng. Verket kan også leses som et opprør mot den kosmetiske kvinnekroppen og en avidealisering av den. Denne sammenvevingen av det ekskrementale og moderlighet gjenfinnes også i *Verk 5* hos Baird og ved å tolke "halen" i *Tale* som et kvinnelig reproduserende element, blir det en parallell til morens livmorlignende rør som kveiler seg rundt bena hennes i *Verk 5*.

Men det var ikke bare feminister i USA på 80- og 90-tallet som hadde et abjekt formspråk og denne vendingen mot kroppen og det kroppslige.¹⁰⁹ Mange mannlige kjente amerikanske kunstnere som Paul McCarthy, Mike Kelly, Bruce Bauman med flere, viste også fascinasjon for det heslige. Men for Smith var det feminismen som var utgangspunktet for hennes kunstneriske uttrykk.

“Without the feminist movement I wouldn’t exist.” – Robert Ayers in conversation with Kiki Smith.¹¹⁰

Avidealiseringen av kvinnekroppen har også paralleller til fremstillingen av morsfiguren i flere av verkene i Bairds serie hvor hun fremstår med hengepupper, store føtter og ekstremt lange hengslete og tynne armer og bein. Disse elementene befinner seg også langt fra et kosmetisk kroppsideal, og fremstår heller ikke som en tydelig selvbiografisk gjengivelse av kunstneren alias moren i serien.

Bairds serie viser også slektskap med de andre utvalgte utenlandske feministiske kunstene som for eksempel britiske Tracey Emin og hennes tre verk *Everyone I have slept*

¹⁰⁹ Steihaug utreder i en kronikk ABJEKT/INFORME/TRAUMA – tre kritiske begreper i nittitalskunsten med utgangspunkt i den amerikanske kunstscenen, i Billedkunst nr.1 1999.

¹¹⁰ <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1128>, (opp søkt 14.7.2014).

with (1963-1995), *My bed* (1998) og *Terrebly* (kunstnerens skrivemåte) *Wrong* (1997). Blant disse er der ett verk som har samme tematikk som *Verk 3* i Bairds serie, og det er monoprinten *Terrebly Wrong* som viser en abort. Samtidig vet vi at Baird mens hun laget serien, fødte i 2000 en datter som hun kalte Kathlyn, og som ett av bildene i serien er oppkalt etter. Det kan derfor virke som om *Verk 3* representerer et brudd på den selvbiografiske kunstpraksis i serien siden Baird fødte en datter mens hun laget serien og som ett av bildene er oppkalt etter. Når jeg likevel hevder at dette verket også kan inkluderes i den selvbiografiske retningen innen feminismen, kalt neofeminismen, skyldes det intervjuet jeg foretok med henne i forbindelse med mittt arbeid med masteroppgaven.¹¹¹ I løpet av samtalen, kom hun med følgende uttalelse: ”Å avvikle et barn er også en unik erfaring.”¹¹² Hun beskrev deretter sin opplevelse rundt denne hendelsen. Når jeg tolker *Verk 3* som selvbiografisk er det på bakgrunn av at hun her henter frem en tidligere erfaring som hun anvender i forbindelse med denne serien.

Da Bairds serie ble utgitt i bokform i 2009, tolket enkelte anmeldere *Verk 3* som et politisk innspill og en kommentar til fostervannsprøver, utvelgelsessamfunnet, etc.¹¹³ Anmelderen satte med andre ord verket inn i en politisk kontekst. På bakgrunn av at verket ble laget på slutten av 90-tallet hvor neofeminismen som kunstpraksis var dominerende, er en slik tolking av verket heller usikker. Men det menes at anmelderen her tar utgangspunkt i den politiserte 70-talls feminismen hvor ”det personlige er politisk”, istedenfor å sette verket i 90-talls kontekst hvor det selvbiografiske fikk en mer sentral rolle.

Denne avidealisering av mor-barn forholdet uttrykt gjennom kroppslige avfallstoffer, gjenfinnes også som *konsept* hos andre feministkunstnere som for eksempel i Cindy Shermans strandbilde *Untitled #175*, 1987. Fotografiet viser ikke en strand slik vi liker å se den, men et sted fylt med, oppkast, matavfall, kjøttslintrer uten noen figurer til stede, bortsett fra i en detalj som etpar øyne som speiler seg i et par solbrillleglass. Selv om Bairds serie har en annen narrativ historie enn dette verket av Sherman, har de til felles at kroppslige avfallstoffer eller annet avfall har fokus i verkene. Jeg leser derfor *Untitled #175* som en motkultur til den tradisjonelle standdidyllen akkurat som Bairds fremstilling av sitt mor-barn forhold viste at den trygge morsidentiteten kan være usann konstruksjonen. Baird

¹¹¹ Intervju med kunstneren i hennes atelier i Møllergata 18, 27.3. 2014.

¹¹² Intervju 27.3. 2014.

¹¹³ Heidi Marie Kriznik, *Med huet i peisen*, Klassekampen 7. 1. 2011,13.

har med andre ord et ideologisk felleskap– myter om to ulike idyller, og begrepet strand og moderskapet er begge uttrykt i et abjekt formspråk.

5.9. Moderskapet en forbannelse eller velsignelse

Innen feministisk teori har det vært diskutert om moderskapet er et privilegium eller forbannelse. Forfatter og feminist Germaine Greer skrev i 1999 boka «Den hele kvinnen» om hvilket vågespill det er for kvinnen å få barn og at barnet kan true både moren og kunstnerens identitet. Baird kan ha kjent til denne boka, siden hun var midt i prosessen med sin serie da boka utkom. Det ikke helt usannsynlig at hun kan ha latt seg inspirere av Greers påstander.

Psykolog Anne Grete Hollup har forsket på tema rundt moderskapet og karriere.

Det kan virke som kvinner med sterk tilknytning til sin profesjon, som gjerne blir mødre på et senere tidspunkt i livet i større grad er knyttet til yrkesidentiteter.¹¹⁴

Å bli mor er en dynamisk ”konflikt” mellom forholdet til seg selv og forholdet til barnet. Med flere eldre førstegangsfødende i dag har mange levd sine individuelle liv og skapt seg en karriere før de ble gravide, og føler dermed også ansvar for et liv som er deres eget. I denne posisjon kan det oppstå vansker med å forene et liv som yrkeskvinne og mor.

Da Vanessa Baird fikk sitt første barn var hun 36 år, og hun hadde på den tiden allerede i flere år arbeidet som utøvende kunstner. Det er derfor grunn til å tro at hennes kunstneridentitet/yrkesidentitet på det tidspunktet da hun laget serien allerede var sterkt til stede. Det er derfor ikke helt usannsynlig at hun også ønsket å gi uttrykk for det i forbindelse med sine beskrivelser av sitt mor-barn forhold.

Jeg har tidligere trukket frem Eline Mugaas og hennes fotografi *Elise og Marlon*, (ill. 12) som eksempel på at det tar opp forholdet mor/karriere. Når jeg tolket *Verk 4* satte jeg det også inn i en type mor/karriere rammeverk.

Dette reiser spørsmål om det er noen *motsetning* mellom moderskapet og muligheten for å være kreativ og skape seg en kunstnerisk karriere noe Kristeva hevder at det ikke er. I min tolkning av *Verk 4* ser jeg denne motsetning uttrykt ved at moren kan sies

¹¹⁴ Anne Grete Hollup, *Morsrollens skjulte konflikter*, Tidsskrift for norsk psykologforening, vol. 46, nr 10, 2009, 980-83.

å ha forlatt sin morsidentitet til fordel for sin kunstneridentitet, og derigjennom oppnådd en renselse. Når jeg likevel mener at denne motsetning mellom Kristevas syn på moderskapets positive egenskaper i forhold til å fremme kreativitet, og min tolkning av *Verk 4* om at det kan virke hemmende bare er tilsynelatende, så skyldes det at det dreier seg om ulike virkelighetsforståelser og nivåer rundt begrepene moderskap og kreativitet. Når Kristeva anvender disse begrepene er det som psykoanalytiske/filosofiske begreper, hvilket nedenforstående sitat kan illustrere:

oppheve fastlåste ideer og få i gang omløp i pasjonen mellom liv og død, mellom meg og den Andre, kultur og natur, partikularitet og etikk [...]¹¹⁵

Jeg tolker utsagnet først og fremst som en filosofisk utredning som fungerer som presentasjonen av et ideal, noe å strekke seg etter, snarere enn noe som har rot i virkeligheten. Det har derimot Bairds hverdagslige beskrivelser av moderskapet, og måten hvorpå mor-barn forholdet trer frem i hennes verk fremstår som meget forskjellig fra ”et omløp i pasjonen mellom partikularitet og etikk”. Jeg mener derfor at den grunnleggende forskjell i måten de formulerer mor-barn forholdet i relasjon til forholdet mellom kreativitet og kunstneridentitet, har sin bakgrunn i at mens Kristeva beskriver en idealtipe rundt kreativitet og moderskapet, reflekterer *Verk 4* over det hverdagslige slitet. Og at det kan til tider kan tappe moren for kreativitet og muligheter i forhold til å oppnå en optimal kunstnerisk karriere. Med det som utgangspunkt kan *Verk 4* tolkes som et uttrykk for en mors opprør i forhold til sin faktiske situasjon som mor.

5.10. Kristeva og feminisme

Selv om Kristeva ikke kaller seg feminist fordi hun mener at ”å tro at man er en kvinne er like absurd som å tro at man er en mann”, har hun med sin psykoanalytiske teori om moderskapet vært en inspirasjon for feministisk teori. I artikkelen *Woman's time* delte hun feminismen inn i tre generasjoner. Første generasjon kjempet for egalitære rettigheter i forhold til menn og har dermed mye til felles med den nyere feminismen på 70-tallet som redegjort for tidligere, og som kjempet under parolen ”Det personlige er politisk”. Neste

¹¹⁵ Kristeva, ”En ny type intellektuell: dissidenten” overs. av Owesen, i *Julia Kristeva*, Agora, 1/2003, 27.

generasjon ønsket å fremheve ulikheten mellom kvinner og menn i forhold til sosiokulturelle forhold.¹¹⁶ Mens tredje generasjon mener Kristeva bør begynne å diskutere moderskapet som et viktig aspekt ved feminismen. Jeg vil hevde at Baird med sin beskrivelse av sitt mor-barn forhold kan tolkes som et uttrykk for å ville gjøre nettopp det. Gjennom å skape serien *You can't keep a good rabbit down* gir hun mor-barn relasjonen et kunstnerisk uttrykk, og viser med det betydningen av den tematikken.

We are left without a satisfactory discourse of motherhood [...] Where the cult of the Virgin traditionally offered a solution to what Kristeva calls the problem of feminine paranoia, the decline of the religion has left the women with nothing to put in its place.¹¹⁷

Kristeva setter her moderskapet inn i en religionshistorisk ramme og trekker paralleller tilbake Jomfru Maria. Men med bortfall av religionens makt detroniseres også hennes rolle og muligheten for å løse problemet med det feminine paranoia. Når moren kvitter seg med avfallstoffer i serien kan hennes oppførsel også til en viss grad betegnes som en form for paranoia ut fra at kvinner mangler forbilder på hva moderskapet skal innebære. Følgende uttalelse av Baird kan også bidra til å understøtte påstanden om at vi mangler (nye) modeller for hva forholdet mor-barn skal inneholde.

Skildringen av familien stoppet på en måte opp med Carl Larsson, og det han holdt på med synes folk av i dag er svett [...] Det er bemerkelsesverdig at det ikke er interessant å ha et kvinneliv! Det med barn er liksom bare en timekiller.¹¹⁸

I tillegg hevder hun at vi også trenger ny diskurs rundt forholdet mor-barn fordi den tidligere måten å beskrive dette forholdet på, er foreldet. Hun forteller med egne ord at hun henter inspirasjon fra sin egen hverdag og sine erfaringer rundt sitt mor-barn forhold. Det besvarer på en direkte måte også hennes slektskap med neofeminismen som tok utgangspunkt i det hverdagslige og det selvbiografiske som tematikk. I siste setning reflekterer hun over marginaliseringen av mor-barn beskrivelser innenfor samtidskunstscenen, og det ønsker jeg å diskutere i mitt neste underkapittel.

¹¹⁶ Schippers, *Julia Kristeva and feminist thought*, 38.

¹¹⁷ Toril Moi, *The Kristeva Reader*, 160.

¹¹⁸ Mona Gjessing: *Kunsten som selvbiografi, terapi og forkledning*, intervju med Vanessa Baird. (Oslo: Kunst 2005, Årg.22, nr 4), 33.

5.11. Dagens feministiske kunst

Dagens feministiske kunst har på mange måter har beveget seg bort fra å være et prosjekt rundt den kvinnelige erfaringsverden og selve kvinnekjønnnet til å rette oppmerksomheten til likestilling som et overordnet begrep.¹¹⁹ Man kan også se det som en bevegelse bort fra det nære og personlige mot det globale som Vibeke Tandbergs verk *Ettermæle* illustrerer, hvor Tandberg fremstilte den selvoppofrende hjelpepleieren som viet sitt liv til Afrika. Verket kunne leses som en kommentar til vestlig forståelse i møte med andre kulturer og nedlatenhet og ovenfra og ned holdning disse kulturene.

Denne retningen som gjorde seg gjeldende utover på 2000-tallet er blitt betegnet som postfeministisk. En av hensiktene med den er å stille spørsmål ved maktstrukturer i samfunnet som underordner og ekskluderer grupper av mennesker, og den befinner seg tilsynelatende ganske langt fra 90-tallets vektlegging av den selvbiografiske og hverdagslige erfaring som kunstpraksis, og som jeg har besvart at Bairds serie skriver seg inn i. Når jeg tolket mor-barn forholdet i serien ut fra at abjektteorien også innehar psykoanalytiske elementer, blir det samtidig noe tidløst, uavhengig av feministisk tradisjon, over Bairds fremstillinger av dette forholdet.

Postfeminismens analyseredskap har også vært kritisert av enkelte fordi det kan anvendes i så mange sammenhenger uten at det nødvendigvis taler en direkte feministisk sak. Kunsthistoriker Sigrun Åsebø har en interessant diskusjon i sin doktoravhandling "Feminitetens rom og kvinnekroppens grenser" rundt vendingen bort fra den spesifikke kvinnelige erfaringsverden til likestilling som overordnet begrep. "Kjønn sklir inn som en av mange variabler, et slags estetisk spill, og ikke som en politisk sak".¹²⁰

Ut fra en slik tolkning kan en konsekvens være at feministisk kunst blir så utvannet at den til slutt blir innholdstomt fordi det inneholder så mye. Og hvilken betydning det vil ha for kommende feministiske beskrivelser av mor-barn forholdet er et interessant spørsmål, men som det ut fra oppgavens ramme ikke er plass til å diskutere her. Når jeg likevel har inkludert det spørsmålet i oppgaven uten å besvare det, var det for å vise at langt fra alle problemstillinger rundt mor-barn forholdet satt inn i en feministisk tradisjon, er stilt.

¹¹⁹ Hindsbo, *The beginning is always today. Contemporary feminist art in Scandinavia*, 16.

¹²⁰ Sigrun Åsebø, *Feminitetens rom og kvinnekroppens grenser- å lese kunsten historie med A K Dolven og Mari Slaattelid*. PhD. Avhandling. Universitetet i Bergen, 2011.

Kapittel 6. Avslutning og konklusjon

Formålet med denne masteroppgaven har vært å undersøke og analysere mor-barn forholdet i Vanessa Bairds serie *You can't keep a good rabbit down*. Ett annet formål har vært å utforske på hvilken måte serien kunne settes inn i en feministisk tradisjon. Utgangspunktet for denne undersøkelsen var Julia Kristevas abjektteori. Ut fra mitt materiale fant jeg det formålstjenlig å benytte meg av kunsthistoriker Jon-Ove Steihaugs inndeling av den teorien i materielle og strukturelle termer. Jeg fant at når moren kvitter seg med kroppsvæsker var det ut fra de strukturelle benevnelsene i abjektteorien som ikke har noe med fravær av renhet å gjøre, men det som rokker ved en identitet og ikke respekterer grenser. Når barnet derimot, foretar seg den samme handling, kan det forstås ut fra barnets nødvendige materielle behov for å kvitte seg med skitt og avfallstoffer for å bli et subjekt. Det er med andre ord flere aspekter ved verkene som åpner for abjektteorien som en produktiv tilgang til motivene i Bairds serie om hvorfor personene kvitter seg med kroppsvæsker.

Jeg fant at når morens kvinne- og kunstneridentitet ble utfordret gjennom barnet og morsrollen, førte det til at moren abjekterte. Det kunne i sin tur i følge Kristeva føre til en renselse, ettersom kunsten i det gjennomsekulariserte samfunn har overtatt religionens rolle.

Eller når moren i *Verk 5* fremstilles med de reproduserende organer som livmor og navlestreng på utsiden av kroppen, kan det være et bilde på at morskoppen er både natur og kultur ettersom det allerede på det stadiet eksisterer kommunikasjon mellom mor og barn.

Når jeg sammenlignet Baird serie med andre feministiske kunstnerskap fant jeg at den amerikanske kunstneren Mary Kelly allerede på 70-tallet hadde gjort noe tilsvarende ved å dokumentere sitt forhold fra sønnen fra han var 0 til 6 år. Men innenfor den perioden hvor Baird skapte sin serie og som betegnes som neofeminismen, var det andre kvinnelige kunstnerskap, som for eksempel Eline Mugaas og hennes selvbiografiske fremstilling av mor-barn forholdet. Litt overraskende var det at enkelte kvinnelige og feministisk inspirerte kunstnere, som Kelly og Brandelius, også viste sårbarhet i deres fremstilling av mor-barn forholdet. Denne samme sårbarhet så jeg i *Verk 2* i måten moren sitter med hendene i fanget etter forgjeves å prøve å tørke snørr bort fra barnets nese.

Med hensyn til diskursen rundt om moderskapet fremmer eller hemmer kreativitet, fant jeg at mens Kristeva mener det kan fremme kreativitet, kunne Bairds serie ut fra min tolkning

tyde på det motsatte. Men ved nøyere undersøkelse av det fenomenet konkluderte jeg med at de opererer ut fra forskjellige nivåer rundt beskrivelser av mor- barn forholdet. For mens Kristeva beskrev idealbilde av en mor-barn relasjon, forholder Baird seg til sin erfarte mor-barn relasjon.

Oppgaven har også undersøkt på hvilken måte Baird kunne sies å være en del av en feministisk tradisjon med utgangspunkt i en sammenligning med andre feministiske kunstnere, som i likhet med Baird hadde fokus på det hverdagslige generelt og mor-barn forholdet spesielt. Når jeg valgte å besvare den problemstillingen var årsaken todelt. For det første fordi denne spesifikke kvinnelige erfaringen som et mor-barn forhold innebærer ikke så ofte er forsøkt satt inn et større rammeverk som det å sette det inn i en kunsttradisjon innebærer. For det andre selv om feminisme i dag har utviklet seg til å bli en diskusjon om kjønn, betyr ikke det at denne selvstendigheten av feltet er et spesialområde for kjønnsforskere. På den måten er denne del av oppgaven feministisk orientert, men den har også vokst frem ut fra et sterk kunstfaglig engasjement, og et ønske om å vise at Baird foruten å være en samfunnsengasjert kunstner, i tillegg også er opptatt av å beskrive spesifikke kvinnelige erfaringer som det et mor-barn forhold representerer.

6.1. Epilog

I forbindelse med min anvendelse av abjektteorien foreligger det ikke noe vitenskapelig dokumentasjon på at Baird i sine abjekte beskrivelser av mor-barn forholdet har latt seg inspirere av den franske forfatteren Louis Ferdinand Célines bok *Reisen til nattens ende* og hans fascinasjon for kroppsvæsker og det heslige. Når jeg likevel, i denne epilogen hentyder at Baird i hennes framstillinger av mor-barn forholdet, kan ha latt seg inspirere av denne boka, har det sammenheng med to forhold. For det første at Baird i forbindelse med mitt intervju med henne helt uoppfordret fortalte at den boka i den vestlige verden hun satte høyest, var *Reisen til nattens ende*.¹²¹ Videre sett i lys av at Kristeva i sitt essay om abjeksjon, vier nesten halve dette essayet til en inngående analyse av *Reisen til nattens ende*, og dens utstrakte bruk av bruk av abjekte elementer, da kan det være fristende å tillegge også den boka en viss betydning for hennes måte å beskrive forholdet mor-barn på i serie

¹²¹ Intervju foretatt med kunstneren i hennes atelier 27. 3. 2014

Illustrasjoner

Ill. 1: Vanessa Baird, *Verk 1*, fra serien *You can't keep a good rabbit down*, 1999-2001

Ill. 2: Vanessa Baird, *Verk 2*, fra serien *You can't keep a good rabbit down*, 1999-2001

Ill. 3: Vanessa Baird, *Verk 3*, fra serien *You can't keep a good rabbit down*, 1999-2001

Ill. 4: Vanessa Baird, *Verk 4*, fra serien *You can't keep a good rabbit down*, 1999-2001

Ill. 5: Vanessa Baird, *Verk 5*, fra serien *You can't keep a good rabbit down*, 1999-2001

Ill. 6: Cindy Sherman, *Untitled #177*, foto, 1987

Ill.7: Cindy Sherman, *Untitled #175*, foto 1987

Ill. 8: Cindy Sherman, *Untitled#216*, foto, 1989

Ill. 9: Kiki Smith, *Tale*, skulptur, 1992

Ill. 10: Tracey Emin, *Terribly Wrong*, monoprint, 1997

Ill. 11: Mary Kelly, *Post partum document*, 1973-1979

Ill. 12: Eline Mugaas, *Elise og Marlon*, foto 2002

Ill. 13: Catti Brandelius, *Ellen Key*, video, 2001

Ill. 14: Tracey Emin, *Everyone I have slept with*, 1963-1995

Ill.15, Tracey Emin, *My bed*, 1998.

Ill.16, Cindy Sherman, *Untitled Film Still #14*, 1978.

Ill. 17: Vibeke Tandberg, *Ettermæle*, foto, 1994

Ill. 18: Mari Slaattelid, *The voice. Woman pretending to å be a painting*, foto, 1998

Ill. 19: Jannicke Låkers, *Sunday Mornings*, video, 2008

Litteraturliste

- Baird, Vanessa. *You can't keep a good rabbit down*. Oslo: No Comprendo press, 2009.
- Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (redaktører). *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Barrett, Estelle. *Kristeva Reframed*. London: I. B. Tauris Publishers, 2011.
- Battista, Kathy. *Renegotiating the Body. Feminist Art in 1970s London*. London: I. B. Tauris Publishers, 2013.
- Ben-Levy, Jack, Craig Houser, Lesley C. Jones og Simon Taylor. *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*. New York: Whitney independent study program, Whitney Museum of American Art, June 23-August 29, 1993.
- Bois, Yve-Alain, Krauss, E. Rosalind. "Formless A User's Guide, Experts: *To introduce a User's guide*, and *Informe without conclusion*. MIT Press, October, Fall 1996.
- Cahill, J. Ann og Jennifer L. Hansen (Ed.). *French feminists*. Volume IV, United Kingdom: Routledge, 2008.
- Crownfield, David R. (ed.) *Body/Text in Julia Kristeva. Religion, Women and Psychoanalysis*. New York: State University of New York Press, 1992.
- Greer, Germaine: *Den hele kvinnen*, Gyldendal, 1999.
- Foster, Hal. "Obscene, Abject, Traumatic". *Massachusetts*: MIT Press, October 78.(Fall 1996).106-24
- _____. *The return to the Real, The avant-garde at the end of the Century*. London: An October Book. The MIT Press. 1996.
- Hindsbo, Karin. "The beginning is always today. Om samtidig feministisk kunst i Scandinavia". / *The beginning is always today. Contemporary feminist art in Scandinavia*. Kristiansand: SKMU Sørlandets Kunstmuseum, 2013.
- Heartley, Eleanor, Helaine Posner, Nancy Princenthal og Sue Scott. *After the Revolution. Woman who Transformed Contemporary Art*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel Publishing, 2007.
- _____. *The Reckoning, Woman Artists of the New Millennium*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel Publishing, 2013.

Iversen, Irene, (red.) *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax forlag, 2002.

_____. ”Paradokser og dilemmaer i dagens feminisme”, i *Hva er feminisme i dag?* Arbeidsnotat 5/96, senter for kvinneforskning, Oslo 1996. 7-25.

Iversen, Margaret. *Mary Kelly*. England: Phaidon, 1997.

Joselit, David, Joan Simon og Renata Salecl. *Jenny Holzer*. London: Phaidon Press, 1998.

Keltner, S.K. *Kristeva*. Key Contemporary Thinkers, Cambridge: Polity Press, 2011.

Kristeva, Julia. *Colloque Gypsy V, 21-22 octobre 2005, rêves de femmes, jardin des planètes*, Grand Amphithéâtre du Muséum national d'histoire naturelle, Paris

_____. *Desire in language. A semiotic Approach to literature and art*, New York: Columbia University press, 1980.

_____. *Fasans makt. Än essä om abjektionen*. Oversatt av Agneta Rehal og Anna Forssberg. Göteborg: Daidalos, 1991.

_____. *Stabat mater*. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström. Oversatt av Ann Runnqvist-Vinde, Sverige: Bokforlaget Natur og Kultur, 1990.

_____. *Woman's time*, i Oliver, Kelly (red.). *The portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 2002.

_____. *Soleil noir. Dépression et mélancolie/ Svart sol*. Oversatt av Toril Moi. Oslo: Pax forlag, 1994.

Liss, Andrea: *Feminist art and the maternal*, 2009. University of Minnesota Press, 2009.

Merck, Mandy og Chris Townsend. *The art of Tracey Emin*. London: Thames & Hudson, 2002.

Moi, Toril. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1998.

_____. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986.

Mortensen, Ellen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård og Cathrine Holst, Kari Jegerstvedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson. *Kjønnsteori*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.

Mulvey, Laura. *Visual and other pleasure*, Macmillan, Basingstoke, 1989.

Pollock, Griselda. *Looking back on the future. Essays in art, Life and Death*. Amsterdam: Critical voices in Art, Theory and Culture, 2001.

O'Reilly ed. *Mother matters. Motherhood as discourse and practice*, Toronto Association for Research on mothering, 2004.

Owesen, Ingeborg W. *Julia Kristeva – en kort introduksjon*. Oslo: AGORA, H. Aschehoug & Co nr.1/2003.

Skeide, Cecilie og Janeke Meyer Utne. *Strek i bevegelse. Tegnkunst gjennom 100 år*. Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 9. februar-1. juni 2008.

Solheim, Jorun. *Den åpne kroppen. Om kjønnsymboler i moderne kultur*. Oslo: Pax forlag, 1998.

Steihaug, Jon-Ove. *ABJEKT/INFORME/TRAUMA – tre kritiske begreper i nittitallekunst*, Oslo: Billedkunst. 1999 nr1.

_____. *ABJEKT/INFORME/TRAUMA. Discourses on the Body in American Art of the Nineties*. Oslo: FORART, 1999.

Schippers, Birgit. *Julia Kristeva and feminist thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Tickner, Lisa: "Sexuality and/in representation: Five British artists" (1984) i *Feminist-art – theory: An anthology 1968- 2000*, Redigert av Hillary Robinson. Malden: Blackwell Publishers, 2. Utgave, 2001.

Åsebø, Sigrun. *Feminitetens rom og kvinnekroppens grenser. – Å lese kunstens historie med A K Dolven og Mari Slaattelid*. Avhandling for graden philosophiae doctor (PhD). Bergen: Universitetet i Bergen, 2011.

Kataloger

Abject art. Repulsion and desire in American art. Selection from the permanent collection, utstillingskatalog, Whitney museum of art, June 23- August 29 1993.

Cindy Sherman. Untitled Horrors. Utstillingskatalog Oslo: Astrup Fearnley museum 4. mai-22. september 2013.

You can't keep a good rabbit down. Utstillingskatalog. Oslo: Galleri Wang, 18. april-12 mai, 2002.

Tidskrifter

Mona Gjessing. *Kunsten som selvbiografi, terapi og forkledning*. 30–33. Oslo: Kunst nr. 4 2002.

Nina Denny Næss. *Om en illustrasjon av Erik Werenskiold*. Oslo: Kunst og Kultur, Universitetsforlaget, nr.1 2013.

Anne Grete Hollup, *Morsrollens skjulte konflikter*, Tidskrift for norsk psykologforening, vol. 46, nr 10, 2009, 980-83.

Maria Horvei, ”*Vanessa utan mellomlag*”, Oslo: Numer, nr.4 2010.

Wenche Mühleisen. Oslo: Tidsskrift for kjønnsforskning, februar 10, 2012.

Ida Irene Berstrøm, ida@kilden, forskningsradet.no, *Med fostret i fokus blir kvinnekroppen en beholder*, Nyhetsbrev fra Kilden (informasjonssenter for kjønnsforskning,) 8.4. 2014.

Aviser

Floor, Harald. *Kebbeliv og morsroller*. Dagbladet, 5.04.2002

Lønnebotn, Lasse. *Knuser mors-romantikken*. VG, 20.4.2002

Røed, Kjetil, *Ubehagets budbringer*, Aftenposten 6.9.2014

Nettsider

www.forskning.no, Hilde Kvalvaag, *Krisen i moderskapet*, <http://forskning.no/historie-samfunn-barn-og-ungdom-kjonn-og-samfunn/2008/02/krisen-i-moderskapet> (oppsøkt 28.9. 2014).

[http://modernamuseet.se/sv/Moderna-museet/Om-museet/Forskning/Det –andra-onskemuseet/mary Kelly/](http://modernamuseet.se/sv/Moderna-museet/Om-museet/Forskning/Det-andra-onskemuseet/mary-Kelly/) (oppsøkt 4.9. 2014).

http://www.nrk.no/kultur/mary-kelly_-fyra-verk-i-dialog-1.7351528(oppsøkt 9.10.2014)

<http://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di> (oppsøkt 3.11.2014).

<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1128>, (oppsøkt 14.7.2014).